المشهد القصصى

إدوار الخراط



المشهد القصصي

إدوار الخراط

إدوار الخرّاط

* إدوار الخرّاط (إدوار قلتة فلتس يوسف).
* روائي، وقصاص، وشاعر. اشتغل بالنقد الأدبـي والتشـكيلي، وعمـل بالترجمة، وكتب للإذاعة، وقام بتحرير عدة مطبوعات.
* ولد في ١٦ مارس ١٩٢٦ في الإسكندرية لأب من أخميم فـي صـعيد مصر وأم من الطرانة غرب دلتا النيل، وحصل على ليسانس الحقوق في ١٩٤٦ من جامعة الإسكندرية.
* ٤٥ ش أحمد حشمت – الزمالك – القاهرة ١١٢١١.

- عمل أثناء الدراسة، عقب وفاة والده في ١٩٤٣، في مخازن البحريـة البريطانية في القباري بالإسكندرية، ثم مترجمـا ومحـررا بجريـدة " البصير " في الإسكندرية، ثم موظفًا في البنك الأهلي بالإسكندرية حتى ١٩٤٨.
- شارك في الحركة الوطنية الثورية في الإسكندرية في ١٩٤٦.
- اعتقل في ١٥ مايو ١٩٤٨، سنتين، في معتقلات " أبو قير " و" الطور".
- ثم عمل في شركة التأمين الأهلية المصرية بالإسكندرية حتـى ١٩٥٥، ثم مترجما في السفارة الرومانية بالقاهرة حتى ١٩٥٩.
- تزوج في ١٩٥٧ وله ولدان وأربعة أحفاد.
- في ١٩٥٩ عمل بمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية ثـم فـي اتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين حتى ١٩٨٣ وأشرف على تحريـر عدة مطبوعات سياسية وثقافية لهما أبرزها " الشعر الأفريقي الآسـيوي وقصص أفريقية آسيوية " بالعربية والإنجليزية والفرنسـية، واسـتقال منهما بعد وصوله إلى منصب السكرتير العـام المسـاعد فـي كلتـا المنظمتين، وعمل بعض الوقت مستشـارا لـرئيس منظمـة تضـامن الشعوب الأفريقية والآسيوية وللأمانة العامة لاتحاد الكتاب الأفـريقيين الآسيويين، وهو الآن متفرغ للكتابة.

- سافر إلى معظم بلاد أفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا، في رحلات عمل.
- شارك في إصدار وتحرير مجلة " لوتس " للأدب الأفريقي الآسـيوي، ومجلة " جاليري ٦٨ " الطليعية، وعدة مطبوعات لكـل مـن منظمـة التضامن الأفريقي الآسيوي واتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين.
- قام بتحرير العدد الخاص بالأدب المصري الحداثي (العدد ١٤) مـن مجلة " الكرمل " في ١٩٨٤.
- ترجم إلى العربية عن الإنجليزية والفرنسية سبعة عشر كتابا منشـورا في القصة القصيرة والرواية والفلسفة والسياسة وعلم الاجتمـاع، كمـا ترجم للبرنامج الثاني في الإذاعة المصرية عشر مسـرحيات طويلـة واثنتي عشرة مسرحية قصيرة وكتب له تسعة وعشرين برنامجا إذاعيا طويلاً، وشارك في برامج وندوات ثقافية متعددة فيه. ونُشر لـه عـدد كبير من الدراسات والمقالات والترجمات والأحاديـث فـي المجـلات الأدبية المصرية والعربية والأوربية.
- دعي أستاذًا زائرا في كلية سانت أنطوني بأكسفورد خلال فصل الربيع عام ١٩٧٩ وألقى عدة محاضرات بالإنجليزية عـن الأدب المصـري الحديث في مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية (SOAS) جامعـة لندن، ومركز الشرق الأوسط في أكسفورد، وكلية القـديس أنطـوني، جامعة أكسفورد في عامي ١٩٧٩ و١٩٨٧، وفي نادي الأمم المتحـدة في نيويورك ١٩٨٨، وفي ندوة دولية عن السيرة الذاتيـة، فـي كليـة القديس يوحنا، جامعة أكسفورد ١٩٩٨، وفي الملتقى الدولي للكتّاب في لندن ١٩٩٩.
- شارك في ملتقى القصة القصيرة، فاس، المغرب عـام ١٩٧٩، وفـي ملتقى الرواية العربية، مكناس، عام ١٩٨٣، وفي مهرجـان أصـيلة، ١٩٩٨ في المغرب، وفي ندوة جامعة لندن عن آداب الشرق الأوسـط في أبريل ١٩٨٧، وفي لقاء الروائيين الفرنسـيين والعـرب، بـاريس ١٩٨٨، وفي عدة مؤتمرات أدبية فـي رونـده، والمريـة، ومولينـا،

وغرناطة، وطليطلة (أسبانيا) وبودابسـت (المجـر)، وهايـدلبرج وفرانكفورت وفرايبورج وبرلين (ألمانيا)، وتورنتو (كنـدا)، وفـي كوبنهاجن (الدانمرك)، وقام بجولة أدبية واسعة في سويسرا وألمانيـا في ١٩٩١، وقام بجولة أدبية في جامعات ييل، وبنسلفانيا، وبرنسـتون، وكولومبيا (نيويورك) في الولايات المتحدة الأمريكية، فـي ١٩٩٢. حاضر في ١٩٩٥ في البرتغال وإيطاليا وانجلترا فـي ١٩٩٨، ١٩٩٩ وشارك في ندوات عقدت في باريس، وفي إكس إن بروفاس واجد، ن، نيلييه وسانت آتيين في فرنسا، وأمستردام في هولندا. مثّل مصر ضيفاً على المؤتمر التذكاري الخامس والستين لنـادي القلـم الـدولي فـي هامبورج ١٩٨٦.

- شارك في ملتقى قابس (تونس) للرواية العربية في ١٩٩٢ حيث تقرر أن يكون " ضيف شرف " للمتلقي، وكان موضع تكريم الملتقـي فـي ديسمبر ١٩٩٣.
- شارك في ملتقى القصة القصيرة في عمان (الأردن) عام ١٩٩٣ وفي مهرجان المحبة باللاذقية (سوريا) في ١٩٩٦، وفـي نـدوة عـن " المتخيل والبحر الأبيض المتوسط " في بيروت عام ١٩٩٨.
- وفي مارس ١٩٩٤ قام بجولة في خمـس مـدن إيطاليـة (تورينـو، فلورنسه، ميلانو، روما، باري) وألقى فيها محاضرة عن " إسكندريتي، ملتقى الثقافات ".
- في أكتوبر ونوفمبر ١٩٩٦ ألقى سلسلة من المحاضرات في معهد العالم العربي بباريس عن " الاتجاهات الحداثية في فـن القـص العربـي ". صدرت في كتاب عن دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩، بعنوان " أصوات الحداثة ".
- في نوفمبر ١٩٩٦ ألقى في شيكاغو محاضرة عـن " طقـوس تحـدي الموت عند المصريين "، وفي نيويورك محاضرة بعنـوان " تنويعـات على موضوعات السيرة الذاتية ".

- في نوفمبر ١٩٩٨ رأس لجنة التحكيم الدولية في مهرجان باستيا لأفلام ثقافة البحر الأبيض المتوسط في كورسيكا.
- قُررت روايته " رامة والتنين " في جامعة باريس.
- تُرجمت بعض قصصه القصيرة إلى اللغات الأجنبية، وترجمت روايته " ترابها زعفران " للإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية والأسبانية والسويدية واختارتها الكاتبة الإنجليزية دوريس ليسنج " كتاب العام " عن ١٩٩٠.
- تُرجمت روايته " حجارة بوبيللو " للفرنسية والإيطالية والقطالونية الأسبانية والألمانية والبولندية والإنجليزية في برنامج " ذاكرة البحر الأبيض المتوسط ".
- تُرجمت روايته " يا بنات إسكندرية " إلى الإيطالية والإنجليزية والفرنسية.
- صدرت له مجموعة قصصية بعنوان " رقصة الأشواق " مترجمة للفرنسية عام ١٩٩٧.
- في عيد ميلاده السبعين أقام له المجلس الأعلى للثقافة في مصر احتفالية حافلة في الفترة من ١٩ إلى ٢٢ مارس ١٩٩٦، شارك فيها نحو أربعين مبدعا وناقدا وباحثًا. صدر عنها " مغامرة حتى النهاية " عن مركز الحضارة العربية، في ١٩٩٩.
- حصل على جائزة الدولة للقصة عام ١٩٧٣ وعلى جائزة الصداقة الفرنسية العربية من فرنسا عام ١٩٩١، وعلى جائزة سلطان العويس في مجال القصة والرواية عام ١٩٩٤/ ١٩٩٥، وعلى جائزة كافافيس للدراسات اليونانية عام ١٩٩٨، وعلى جائزة نجيب محفوظ للرواية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٩٩.
- حصل على جائزة الدولة التقديرية للآداب عام ٢٠٠٠.

كُتب عن المؤلف

١ – يقين الكتابة (حسني حسن) القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦.

٢ – جماليات التشظي (السيد فاروق) القاهرة، دار شرقيات ١٩٩٦

٣ – ثنائيات إدوار الخراط النصية (أحمد خريس) عمان، دار أزمنة ١٩٩٨

٤ – صوت صارخ في الشوارع (عدة مؤلفين) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨

٥ – مغامر حتى النهاية (عدة مؤلفين) القاهرة، مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠

٦ – شعرية المكان في الرواية الجديدة: الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا كتاب الرياض، ٢٠٠١

رسائل جامعية:

١. Thesis for M. A.

- Temporality and the Ontological Experience in the work of Virginia Wolf, "To the Lighthouse" and Edwar Al-Kharrat's "Saffron City": By Maggle H, Awadalla – May ١٩٨٩ – American University of Cairo.

٢. Mémoire pour maitrise

- Rama wa – t – Tennin, du myth à la mystique, avec traduction de "Mikhil el la Cygne" ler chapiter de Rama wa – t – Tennin, par Catherine Farhi, Juin ١٩٨٩, Université de Aix – en – Provence, sous la direction du Pr. Charles Vlal, France.

٣ – السنة الجامعية ١٩٨٩ – ١٩٩٠، بحث لنيل شهادة استكمال الدروس الجامعية، الجوهري أحمد، الرباط – " المحكي الشعري في رواية رامة والتنين " جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – تحت إشراف د. أحمد اليابوري.

٤ – السنة الجامعية ١٩٩٠ – ١٩٩١، بحث لنيل شهادة الدراسات التكميلية، عبد الرحمن الناصر – الوصف في رواية يا بنات إسكندرية " الرباط، جامعة الخامس، كلية العلوم الإنسانية – تحت إشراف د. أحمد اليابوري.

٥ – ملسنة الجامعية ١٩٩١ – ١٩٩٢، جزء من رسالة دكتـوراه نالـت مرتبـة الشرف الأولى، محمد مهدي غالي – " صور الشكل السـيريالي (توظيـف معطيات الحلم والأسطورة وتيار الـوعي) " كليـة الآداب، جامعـة بنهـا. (مقتطف من " تطور الشكل الفني في القصة المصرية القصيرة.

٦ – Thesis for B. A.

- Real and Dream – likein Edward Al – Karrat's Alexendria, by magda – Lia Bloos, June ١٩٩٢. Bucharest University, Romania, under Dr. Mioara Roman supervision.

٧ – Thesis for M. A.

- The stream of consciousness; lechniques in the modern novel: A comparative study of james Joyce's Ulysses and Edwar Al – Kharrat's The Other Time, By Naglaa Roshdy Al – Hawary, ١٩٩٢. Supervision prof. Amin Al – Ayouti & Dr. al – Sayed Al – Bahrawi, The English Department.

٨ – السنة الجامعية ١٩٩٢ – ١٩٩٣، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة:

شداق بو شعيب – " تشخيص الخطاب الروائي من خلال الزمن الآخر ورامة والتنين ". كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الإمام محمد الخامس، الرباط – تحت إشراف الدكتور محمد برادة.

٩ – السنة الجامعية ١٩٩٢ – ١٩٩٣، شهادة الكفاءة في البحث:

الصادق القاسمي، " فن القص في رامة والتنـين " – كليـة الآداب والعلـوم الإنسانية جامعة الجنوب – صفاقس تحت إشراف د. محمد الباردي.

١٠. Thesis for M. A.

- The Aesthetic Faith in the Self, An Inquiry into James Joyce " A portrait ", J. P. Sartre " Les Mots " and Edwar al Kharrat " City of Saffron ", by Nashwa Al – Kassry, ١٩٩٤ Supervision Dr. Ferial Gayonl, A. U. C.

١١ – السنة الجامعية ١٩٩٦، رسالة ماجستير في الأدب العربي:

أحمد خريس – " ثنائيات إدوار الخراط النصية، دراسة في السردية وتحولات المعنى – " كلية الآداب – جامعة اليرموك إربد الفيوم).

(إربد – الأردن) تحت إشراف د. خليل الشيخ. (صدرت في كتاب عن دار " أزمنة " عمان الأردن ١٩٩٨).

١٢. Thesis for M. A

- Alexandria and Forms of the Chronotope: A study of Justine, Miramar and City of Salffron, by Ghada El – Koussy, ١٩٩٧, Supervision Prof. Radwa Ashour, Cairon University. The English Department.

١٣ – السنة الجامعية ١٩٩٨ – ١٩٩٩ بحث لنيل شهادة الماجستير:

سمية الحسيني – " لغة القص في رامة والتنين "، كلية الآداب، جامعـة عـين شمس، تحت إشراف الدكتور صلاح فضل.

الفهرس

مقدمة

نحن، شئنا أم لم نشأ، اعترفنا أم أنكرنا، نعيش في قريـة خلفية من قرى العالم المتحضر، الإلكتروني، اللاهث هربـا مـن جلده، متفجرا بما يملؤه من"تقدم" تكنولوجي، منطلقًا نحـو قشـرة خارجية أخرى غير قشرته، نحو القمـر والكواكـب والمجـرات الكونية، وما بعدها، وهي قرية ضخمة لها تركـة عريقـة فـي الحضارة، ولعل التركة مازال معظمهـا مـدفونًا فـي التـراب بعد...وأجدادنا قد علموا العالم الرضيع كيف يتكلم ولكننا نمنا فـي خدر طويل، وصحونا على هزات بل زلازلات العالم الذي عـرف كيف يحبو، ويمشي ويجري، ويطير ويكتسح - ومازلنا نحاول أن ننهض على قدمينا، في بهرة هذه الأضواء والانفجارات الكهربية والنووية الجديدة، ونحن شأن سكان القرى الخلفية ننطـوي علـى اعتزاز مضطرم بما في قريتنا من بقايا قديمة.

" المشهد القصصي" في هذه المقدمة تعني القصـة" علـى إطلاقها، أي الرواية أو القصة القصيرة سواء.

أريد أن أطرح للمناقشة عناصر تدعو للتأمل حقًا، فكيـف أمكن على الرغم من أننا نعيش في ساحة خلفية – وإن لـم تكـن بعيدة جدا – أن يتنفس فن القص هواء هذا العصر وأن يعيش فيه بالفعل؟ وكيف كانت خبرتنا به"معاصرة" لا في القصة فقط بل في

الفن التشكيلي أيضا، وهما في ظني أكثر فنوننا حيوية، كذلك الشأن في سائر الفنون، كالموسيقى السيمفونية مثلاً، والمسرح الرفيع، إلى حد ما ؟

إن ظاهرة الاغتراب في العالم الثالث ظاهرة معقدة بحكم الأوضاع الحضارية التي يمر بها هذا العالم. فهل هناك تقارب أساسي بين فن الطليعة في العالم الثالث وبين فن"المنفيين والمغتربين والهامشيين" في العالم الغربي المتقدم؟ هل العالم الثالث، ككل مغترب أي مستلب من قبل العالم الأول المتقدم الذي أصبح الآن أحادي القطب، في عصر"الباكسا رومانا" (السلام الأمريكي" أو هو عصر الحرب الأمريكي على غرار"الباكسا رومانا" عندما سيطرت روما على العالم القديم، ما مقاييس"النسبة" في الاغتراب؟ ما مقاييس الوضع الثقافي السوي الذي ينتسب إليه"الاغتراب" إلى جانب الأسس الاقتصادية والاجتماعية؟ وهل هناك – بالتالي – أساس خلقي للعمل الفني أو للظاهرة الجمالية؟ ليست هذه الأسئلة جديدة بالتأكيد، ولكن هناك ما يدعو – بالتأكيد – لإثارة هذه الموضوعات. ولستُ الآن بصدد الإجابة أو حتى محاولة تناول هذه القضايا. إنما أنا أثيرها فقط وأدعو إلى تأملها والتفكير بعمق وجدية فيها، على ضوء هذا السياق الجديد.

أما السياق الآخر للأسئلة التي يثيرها المشهد القصصـي في مصر الآن، فهو أن الفـن فـي العـالم الغربـي قـد جـاء إلى"المعاصرة" عن طريق تطـور مسـاوق للتطـور التكنيكـي والاقتصادي والاجتماعي. ولعل تيار"المعاصرة" في الغرب إنمـا يندفع من قمة عالم متخم بالمنجزات العقلية والمادية، تيار يتـدفق نابعا من أغوار أو طبقات سفلية عميقة أقامت الثورة الصـناعية والاستهلاكية بناياتها الشامخة عليها دون أن تضرب بجذورها في أرضها، وفي ظني أن الثورة التحليلية النفسية – ليست الفردويدية فقط بل سائر مدارسها مثل مدرسة يونج أوفروم إلى حد ما، ومـا تبعها حتى الآن – قد أسهمت في دق مجسات عميقـة فـي هـذه قريتنا الخلفية تنبـع مباشـرة مـن هـذه الأرض دون أن تمـر بالتطورات التكنيكية التي أدت إليها في الغرب.

إن الحساسية الفنية المصرية – والعربية – تختلـف بـلا شك عنها في الغرب، وليست بي من حاجة – فيما أعتقد – إلـى التدليل على أن تجارب القصص المصري ليست مجرد"تقليد" لها، على الرغم من اللغط العجوز الكثير في هذا الصدد.

أريد أن أتساءل: هل تنبثق تجاربنا الفنيـة مـن اتصـال مفتوح، بدائي وعصري معا، بأغوار النفس؟ أى بتلك القوى التي يصطلح على تسميتها بقوى"اللاوعي"؟ أهي نابعة، أصلا من خبرة مباشرة بتلك الطبقات الأساسية الغنية في الحياة النفسية، ومن ثـم

الاجتماعية أيضا، فلا انفصال حقيقا بينهما؟ ذلـك اتصـال لعلـه ضمر وتجمد في العالم الغربي بينما مازال حيا وطازجـا عنـدنا (وتلك من أهم مميزات الحياة في القرية)

من المؤكد أن ينابيع الخلق التلقائي مازالت تتـدفق عنـد الناس في العالم الثالث كله على الـرغم مـن سـطوة متزايـدة للتليفزيون الذي يهدد الآن بتجفيفها، فهل أوشكت الحيـاة الآليـة الاستهلاكية أن تطمرها في المجتمع الغربي"العلمـي" ؟الخبـرة الأسطورية مازالت عندنا غنية - وهي خبرة ضمرت الغرب ،هل احتاج هنا إلى أن أؤكد لأصدقائنا أصحاب النظريات"العلمية" أن الفولكلورو اللاوعي – وهي موضوعات أساسية فـي التجـارب الفنية المعاصرة – لا تتناقض مـع"العلـم" وأن العقلانيـة علـى ضرورتها الأساسية، فإنها – إذا اقتصر الأمر عليهـا وحـدها- تصبح إفقارا شديدا للإنسان؟ هل أحتاج إلى أن أشير إلى الثـروة الخلافة التي تتأتى من تحطيم الحواجز المصطنعة بين عالم"الواقع" الظاهري اليومي وبين عالم الحلم والخرافة والأسطورة؟ أي مـا أسميه عالم"ما وراء الواقع أو حتى"اللاواقع؟

لكن السؤال الذي يلح علينا هنا هو هل يوجد تساوق فـي هذه الصلة المفتوحة بين قوى اللاوعي والحلـم والنبـوءة وبـين القوى الضاغطة للحياة الواقعية والاجتماعية من ناحية؟ وهل هناك صلة أخرى مفتوحة وحارة بين المراحل الاقتصادية الحضـارية

والاجتماعية المتواكبة التي يعانيها العالم الثالث في مرحلة متراكبة الطبقات الجيولوجية إذا صح هذا التعبير؟

في فترة العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة وحـدنا، فـي مصر، مرحلة ما أسمينها اصطلاحا"بالإقطاع" نصارعه ونتحـرر منه، جنبا إلى جنب مع مرحلة أسميناها"الثورة الاشتراكية"، مرورا بجوانب ومظاهر أخرى، بعضها بجانب بعـض، مـن التركيـب الاجتماعي والحضاري، وقد انحسرت هذه المراحل، تقريبا، وتحل محلها حقبة الانفتاح، والخصصخة، والشركات العملاقـة متعـددة الجنسية، والتبعية للسوق العالمية ما بعد الرأسمالية، ولكـن هـذه المراحل جميعا ليست محبوسة جامدة فـي مقصـورات وأقسـام معملية منعزلة بعضها عن بعض بل هي في حالة مـن التمـازج والتفاعل الحاد، فهل في العلم القصصي المعاصر فـي السـاحة المصرية - والعربية – مساوق جمالي لذلك الوضع الحضاري؟

الموضوع الثالث الذي يستثيره مشهد القصص المصـري المعاصر هو موضوع اللغة، وفي هذا الموضوع اليـوم تجـارب ودراسات تشغل الحيز الأكبر من اهتمـام (العصـر) الشـاغل، السميائية واللسانيات اليوم تدخل هذا الحقل الجديد- القـديم مـن حقول النقد الأدبي أو العلم الأدبي كيفما تسميه، ولكن القضية تنعقد عندنا، كما تتعقد كل القضايا إذا وضعناها في السـياق الخـاص لثقافتنا. اللغة عندنا تحمل الثقل البـاهظ لثـروة تراكمـت عبـر

العصور وعليها أن تنهض بعض الثروة وأن تتمثلها وأن تعبر عن حساسية العصر عامة وتعبر عن الأزمة الحضارية التي نمر بها، نحن، خاصة، في وقت معا.

هناك ارتيادات واضحة للقصة الحداثية في حقل المعنـى واللغة وف ظني أن حياتنا الثقافية مازالت مطالبة بأن تنتبه إلـى هذه الارتيادات التي تختط مسارات متضادة نحو التجريد والتعرية والزهد عن كل فضول من ناحية، أو على خط مضاد، نحو الكثافة والتراكم المضغوط والزهومة الحارة من ناحيـة أخـرى. نحـو القاموس الآلي، المغترب،"الصحفي" في علاج فني من ناحيـة أو نحو المعجم القديم المحمل بإيحاءات الماضي وتراكيبه والمصوغ برؤية معاصرة من ناحية أخرى.

وأخيرا فإن"نقطة الرؤية" في المشهد القصصي الحداثي أو المعاصر ينبغي أن نهتم بها، هذه النقطة تنتقل عبر دائرة كاملـة من أقصى زاوية التشيؤ إلى أعمق بؤرة التشخص. ونحـن نجـد جنبا إلى جنب نظرة تتخذ من نبضة الحس الداخلي نفسه موضوعا خارجيا وشيئيا كأنه جامد، لا حياة فيه، وهـى ى تضـفى علـى كل"شيء" ثابتًا أجنبيا"غريبا"، كما نجد في الوقت نفسـه تمقصـا يجعل كل شيء سيالا، عفويا، في هلامية سخنة من الحس عاري الأعصاب.

ومرة أخرى: هل هناك صلة حميمة بين هذين المتضادين في الرؤية الفنية؟ ثم ما الذي يدعونا إلى اتخاذهما؟ لعل الدراسة في هذا المجال تتجاوز ساحة النقد الأدبي الضروري، إلى ساحات النظر والتحليل السيوسيولوجي والنفسي أيضا.

لقد تحطمت بالتأكيد جدران الواقع"الظاهري" نحن نراه اليوم مبتذلا ومكرورا، كما عصفت الأزمة المعاصرة بالأفق التشيخوفي الخريفي أو الغسقي المرهق بحزنه الرقيق.

ومن ثم فإنني لم أسلم قط بأن هناك أزمة في القصة، ولن أسلم بأن المد الذي شاهدناه في الستينات قد راح ينحسر بعد ذلك، سأسلم بأن هناك أوجه نقص وقصور وفجوات وشروخ فنية ونقدية في حقل الإنتاج القصصي سواء كان ذلك في الستينات أو فيما بعدها من عقود، وسأسلم بأننا لو اتخذنا – كما ينبغي في التحليل الأخير أن نتخذ – الموقف الصارم والكامل في معالجة العمل الإبداعي لما وجدنا بين أيدينا إلا القليل من البدائع في علمنا الفني، هذا من مهمات الناقد كما إنه مهمات المبدع، ولكن القليل هو كثير جدا في هذا المجال، ما أريد أن أقوله، إن المواهب والطاقات التي تفجرت في داخل"الحساسية الجديدة" مواهب لم تنحسر، والكلمة المفتاح هنا هي"الحساسية الجديدة" التي أصبحت منجزاتها اليوم كلاسيكية تقريبا. ومن ناحيتي أنا على الأقل فقد فرغت تماما من أن أعطي للرؤية التقليدية أو السلفية – سواء كان

يكتبها الكبار أو الصغار – أية أهمية. بل من خلال هذه الحساسية الجديدة، فقط بأشـكالها ومضـامينها، باقتحاماتهـا، وتحققاتهـا، وإخفاقاتها، جميعا، يمكن أن تصل إلى الدلالة، وإلى القيمة التـي هي"العمل الفني" أما الأطر والقوالب التي جربت واستنفدت فمـاذا يمكن أن تفعل إلا أنها قشور ثقيلة من الاستنساخ وإعـادة إنتـاج الجاهز السابق المألوف تكاد تغرقنا جميعا، بما قد يكون في ذلـك من أعمال الكبار.

في الستينات عرفنا مغامرات وإنجازات جيل كامل، وأظن أن مجلة"جاليري ٦٨" كانت ساحة للتلاقي وميدانًا للازدهار فـي الوقت نفسه لهم. ومازال معظم كتاب هذا المنبر الذي كان وسيظل طليعيا، يكتبون. لم يتوقف إلا الآحاد منهم، وثم أسماء لم تلق حتى الآن مجالات للرواج العريض ومازلوا مغمورين وإن كانت لهـم مغامراتهم الجديرة بالالتفات. هؤلاء المغـامرون بكشـف هـذه الحساسية الجديدة تقدموا إلينا بإنجاز أراه مرموقًا حتى إن كان لم يلق حظًا كبيرا لا من المجد ولا من الشهرة كما قيل. هناك إلـى جانب هؤلاء فريق كبير من الكتاب المجيدين لهـم قـدرهم فـي الإسهام في العملية الإبداعية وهم جديرون بالنظر النقدي المتصل والمتعمق الذي يرصد مالهم وما عليهم، وبالتالي، ما لنا وما علينا جميعا من خلالهم.

يبدو أن النقلة الحاسمة في الأدب المصري منذ الستينات، فيما عرف الآن بحركة الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعيـة، مازالت هي السمة الغالبة في القصص – والشعر – الذي يرقـى إلى الجديد والجيد معا، دون نظر إلى الإنتاج الـذي يعمـد إلـى الاستنساخ المطروق المألوف أيـا كانـت"كفـاءة" هـذا الإنتـاج ومهارته.

ما أصعب أن أقدم بانوراما للمشهد الروائي والقصصـي في مصر الآن.

قصارى جهدي في هذا المجال أن أطـرح قـراءة لهـذا المشهد ليست إلا اقتراحا ممكنًا أو محتملا مـن بـين اقتراحـات أخرى، هو اقتراح لا مفر منه أن يكون جزئيا أو مجتزأ، وبكل ما يسعني من مقدرة على موضوعية ما، فلا مفر من أن يكون هـذا الاقتراح صادرا عن رؤية خاصة. وهو ليس تقريرا أو إجابـات قطعية بل هو سؤال، بالبداهـة، مطـروح للنقـاش والاخـتلاف والحوار.

بهذه التحفظات إذن يمكن أن أقول أن ثم مجرى رئيسـيا للرواية المصرية، يرفده أو يواكبه مجرى حداثي ولا أقول هامشي أو ثانوى أو مما يدور في مثل هذا السياق.

وواضح بل يكاد يكون بديهيا ومنطقيا وضـروريا علـى نحو من الأنحاء أن المجرى الرئيسي للقص المصري يصدر عن

أو يتأتى من مصدر بارز مرموق ومؤسس من أبرز كتابه رائد كبير مثل نجيب محفوظ، ورواد يضارعونه المكانة التأسيسية مثل إبراهيم عبد القادر المازني، وطاهر لاشين، ويحيى حقي، وكثيرون غيرهم قد يضيق المجال عن إحصائهم وتقصى ملامح إسهاماتهم.

وفي هذا المجرى الرئيسي تنوع وتعدد وفرادة، وكلها أمور مسلم بها لمن له حظ ولو قليل من الإلمام بما يكتب وينشر من أعمال روائية وقصصية في مصر.

كل تقسيمات أو تنسيبات في هذا المجال – أو في غيره من مجالات الإبداع الفني- لابد أن تكون أولا تقريبية جدا، وثانيا متواشجة متشابكة مع بعضها بعضا، فما من مكنة للنقاء الخالص المعملي هنا، وكل تعميم أو تجريد – مما يهواه أو يشتغل به النقاد المحترفون- لابد أن يدخل عليه شيء من زيغ ولو كان قليلا عن التشخيص الدقيق إن جاز استعمال هذا التعبير الصارم، هنا.

ومع هذا التحفظ الجديد يمكن أن أرى في الأعمال التي أنسبها إلى هذا المجرى الرئيسي، سمات معينة وأن أجد فيها، بشكل عام، اتجاهات معينة. لعل الاتجاه الأغلب هنا هو منحى الروايات والقصص القصيرة أو الطويلة التي تعكف على المشهد السياسي أو الاجتماعي العام على نحو أو آخر، ولعل بعض هذه الكتابات قد خرج من عباءة أحد تيارات ما أسميته في وقت من

الأوقات"الحساسية الجديدة" وخاصة تيار الحياد الظاهري والرصد البارد للأشياء والظاهر ولعله ترك هذه الأرض، التي قد تكون جدباء وقد تكون خصيبة، لجيل جديد من كتاب رواية التسعينيات، وما بعدها، لكي يعود إلى كنف التقاليد المريحة في السرد الذي يعالج المسائل السياسية والاجتماعية إذ يمزج تحليل الظواهر والدواخل وقد ينحو إلى نوع من العاطفية بل الميلودرامية أحياناً وشيء من مغازلة الشعرية أو الترميز، وقد يستخدم السخرية القاسية التي يمكن أن تكون مرحلة سهلة أو سوداوية قاتمة. ولعل من كتاب هذا التيار الآن بهاء طاهر وإبراهيم أصلان وصنع ا إبراهيم ومحمود الورداني، وغيرهم على تفاوت في رؤاهم وأساليبهم وأدائهم.

وفي هذا الاتجاه العام نجد القص الذي يتناول المشهد الريفي الفسيح وتشابك العلاقات العائلية وصراعاتها، على النحو المأثور، أو مشاهد البيئات الخاصة العربية أو المصرية، كما قد نجد المشاهد أو الفضاءات الجانبية أو الهامشية وقد وضعت موضع البؤرة السردية، مثل الفضاءات النوبية أو البدوية. وهنا يمكن أن نذكر من بين أسماء أخرى كثيرة كتابا مثل جميل عطية إبراهيم وسعيد الكفراوي ومجيد طوبيا ويوسف أبو رية وأحمد الشيخ وعلاء الديب وهالة البدري وفؤاد قنديل ومحمد عبد السلام العمري، كما نذكر حجاج آدول ويحيى مختار وإدريس علي

وميرال الطحاوي وأحمد زغلول الشيطي ومحسن يـونس وفـؤاد حجازي وأحمد أبو خنيجر والمنسى قنديل وحمدي أبو جليل وجار النبي الحلو وغيرهم بطبيعة الحال.

ولعلني يمكن أن أتبين اتجاهاه رئيسيا ثانيا، علـى وجـه العموم في الراوية التي تنحت قليلا أو كثيرا عن منحاها التاريخي التي كانت تسقط عليه همومها المعاصرة الحارة، لكي تذهب بعيدا في تقصي أحوال الذات في محنتهـا الفيزيقيـة أو فـي نشـوتها الغرامية أو في تشوفها الصوفي أو سطحها التراثـي الموضـوع على مهاد عصري، وفي هذا المجال يبرز كاتـب مثـل جمـال الغيطاني، ويمكن في هذا المجـال أن نـدرج كتابـات رضـوى عاشور.

فهل أجد هنا تيارا أو اتجاها ثالثًا خرج عن النقد السياسي المباشر أو المرمز الموجز البليغ في وجازتـه أو المسـهب فـي التركيب الجيولوجي، إلى التشريح الاجتماعي الذي ترفده وثـائق تفصيلية تبطن تحت جفافها التسجيلي الصارم حرارة الـرفض أو مرارته، وفي هذا المنحى يطرح كاتب مثل صـنع ا إبـراهيم أعماله المرموقة.

أما روايات ما يمكن أن أسميه قـاع المدينـة وحواريهـا وأزقتها وتواشج علاقاتها فهي تسير في مسارها التقليدي المشـبع بشهوة التفصيلات السردية الضافية على النمط المأثور وإن خالط

بعضها شطح فانتازي أو ضرب في مجاهل الشبقية الخام العنيفة، فهي ما تزال تنبض بالحياة الروائية القوية بل العارمة في بعـض الأحيان، وهنا يمكن أن نشير إلى أعمال خيري شلبي، ولعل منها كتابات صبري موسى في بعض مناحيها. على أنني لا أريـد أن أغادر بانوراما هذا المشهد كله دون أن أشير إلى عدة ظواهر فيه، وأن أجمل ما لعلني قد بسطته تفصيلا في مواضع أخرى.

منها كتابة الواقعية الجديدة التي تقفو آثار الواقعية التقليدية وتجدد فيها إلى حد نقضها أحيانًا وإن كانـت مرجعيـة الإحالـة إلى"الواقع" مازالت سائدة، ولعلني أشير هنا إلى كتابات قصاصين وروائيين مثل أبو المعاطي أبو النجا وسليمان فياض فضلا عـن كتابات عبد العال الحمامصي ومحمد جلال وعبـد الفتـاح رزق ومحمد جبريل.

ومنها أن الكتابة التي تستلهم الحدوتة الشعبية بل تسـلتهم لغتها وخطابها ما زالت تشق مسـالكها الجديـدة بقـوة وببكـارة ملحوظة، وهنا لا يفوتنا كاتب مثل خيري عبد الجواد.

ومنها الكتابات التي تغرق في التورط في غمار القضـايا السياسية واللفظية المباشرة حتى إنها تتبنى اللغة العامية تبنيا كاملاً من نحو أعمال يوسف القعيد.

ومنها الكاتبات القصصية التـي تعيـد إحيـاء صـياغة المقامات العربية القديمة في أشكال – ورؤى – مستحدثه وبقـدر

من المفارقة والسخرية الشاعرية في المغـامرة الروائيـة، مثـل كتابات محمد ناجي.

ومنها أساسا كتابة التخاييل والتهاويل حيث الواقعية بكـل دقتها التقليدية تمتزج بالواقعية السحرية التي كنا قد ابتدعنا شـيئًا منها منذ وقت مبكر، ومن ثم تسقط الحدود بين ظاهريـة الواقـع العيني المرئي والمحسوس وبين شحطات الخيـال والاسـتيهامات المضفورة بنسيج ما نسميه الواقع اليومي أو الحلمي، البرانـي أو الجواني على وجه السواء وبين التأمل الفكري والنفسي الشـعري ولعل كتاباتي وكتابات بدر الديب يمكن أن تندرج في هذا المجال.

وفيها كذلك ظاهرة الكتابة التي أشرت إليها تحت عنـوان الكتابة عبر النوعية، حيث تنصهر بالسرد المضطرد على سـننه شرايين ضاربة في جسد هذا السـرد مـن الكتابـة الشـعرية أو الحوارية المسرحية أو المشهدية السينمائية أو حتى اسـتلهامـات الفنون غير القولية على نحو تقنيـات ورؤى الإصـاتة والتنغـيم الموسيقي أو التكوينات النحتية أو التشكيلية أو المعمارية.

وأخيرا وليس آخرا بالطبع فإن ظاهرة قد استرعت الانتباه في السنوات القليلة الماضية هي ظاهرة الكتابة التي سـميت- إن خطأ وإن صوابا – مرة بكتابة البنات ومرة بالكتابة النسائية، وقد تدفقت على الساحة الأدبية المصرية إبداعات منها، لهـا سـمات خاصة ونكهة خاصة على تنوع اتجاهاتها ومنازعها. ولعل هـذه

الكتابة أحفل بالشاعرية أو أقرب إلى رومانسية معينة وتسري فيها شرايين منعشة من اهتزاز المشاعر والحنو وتأمل القضايا الكبيرة أحيانا أو الإغراق في التفاصيل الصغيرة والجسدانية أحيانًا أكثـر مما قد نجد في تحييد صارم أو تشي جاف في كتابة التسـعينيات بوجه عام، وفي هذا المجال تصعب الإحاطة بكل الأسماء يكفـي أن نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى كتابات اعتدال عثمـان وسحر توفيق وسمية رمضان وغادة عبد المنعم ومي التلمسـاني وسحر الموجي ومنى البرنس ونورا أمين وغادة الحلواني ورانيـا خلاف وابتهال سالم وأمينة زيدان ونجوى شعبان وسهام بيـومي وبهيجة حسين ومنى رجب وهناء عطية وراضية أحمـد وسـعاد سليمان وعفاف السيد وسلوى بكر، وبالطبع، من قبـل، جاذبيـة صدقي وفوزية مهران وإقبال بركة، وزينب صادق وسكينة فـؤاد على اختلاف"أجيالهن" واتجاهاتهم ومنازعهن الفنية.

النقطة العامة الثالثة والأخيرة في هذا المجال أن الكتابـة الجيدة هنا ليست مطابقة في كل الأحوال لما يسمى بـ ـ"الكتابـة النسوية Feminist" أي الكتابة التي همها وشاغلها الشاغل تمييـز المرأة والاحتجاج على الغبن الواقع عليها ومناصرتها ظالمـة أو مظلومة، على نحو كتابات نوال السعداوي ومنى حلمي هذه قضايا مجالها العمل الاجتماعي لا العمل الفني بالضرورة وعلى سـبيل الأولوية.

ومن ثم فإن الملاحظة المنعشة الأولى على معظم كتابات فارسات هذه الكتابة – وهن لسن بالقطع أمازونات- أنها قد برئت لحسن الحظ من شبهة النسوية Feminism الصارخة، وإن كان من البديهي أن الحساسية الأنثوية لها تجلياتها، الحتمية بشكل ما، فـي كتاباتهن.

ولعل معظم روايات"المجرى الرئيسي" إذن، لم تسلم مـع ذلك من لمسة أو أكثر من تقنيات ورؤى كنت قـد نسـبتها إلـى الحساسية الجديدة التي لعلها أصحبت الآن، بعـد أربعـة عقـود ،حساسية كلاسيكية على نحو من الأنحاء ففـي معظـم روايـات المجرى الرئيسي يمكن أن نتبين سمة أو أكثر من سمات من هذه الحساسية الجديدة، ولعلني أحددها مرة أخرى على النحو التالي:

كسر التسلسل الزمني الاضطراري في السرد من الماضي إلى الحاضر، وامتزاج الأزمنة أو تداخلها الحميم.

فك الحبكة التقليدية في الفرشة ثم العقـدة ثـم الانفـراج والتفسير الحكائي.

الإخلال بالتوازن المسحوب بين عناصر الوصف والحوار والحكاية والخلفية الاجتماعية والتعليل السكيولوجي وغيرها بحيث يمكن الاقتصار على عنصر واحد أو أكثر – أو أقل...! وتظـل للسردية قوتها وفعاليتها.

تهديد بنية اللغة المكرسة – جزلة أو سلسلة على السواء – وافتراع أنواع من اللغى حية ومرنة ومفاجئـة حسـب مقتضـى الضرورة الفنية للعمل، وبذلك تسقط السياقات اللغوية السائدة.

إسقاط محاكاة الواقع من الظاهر وتوسيع دلالـة"الواقـع" بحيث تعود إلى هذه الدلالة فعاليات الأسطورة والتراث التـاريخي والحلم والشعر المضمر أو السافر وهي ليست هنا اسـتعارات أو اقتحامات أو ترصيعات بل منصهرة في مادة الكتابـة وجوهرهـا معا بلا انفصال.

اقتحام مغاور اللاوعي، أو الغوص في طبقة مـا تحـت الوعي وما يتطلب ذلك من إعادة تركيب اللغة على نحو تختلط فيه العفوية بالعمدية بلا افتراق.

مساءلة – إن لم يكن مداهمـة- الشـكل – أو النظـام – الاجتماعي والقيمي والثقافي السائد أو على الأقل التناقض معه إن لم يكن نقضه، في العمل الفني.

استخدام صيغة"الأنا" ليس للنجوى أو الشكاة الرومانتيكية، بل لتعرية أغوار الذات وصولا إلى منطقة مشتركة وملتبسة يمكن أن نسميها"ما بين الذاتيات"

المساءلة المستمرة وليس الاستناد إلـى إجابـات مقننـة وقاطعة قائمة على نسق عقلي متضمن ولا التقدم بهذه الإجابـات مفصحا عنها كانت أم مضمرة.

وأخيرا وليس آخرا تهـاوي الحـدود المانعـة القاطعـة بين"الأجناس" الأدبية والفنية من نحو الشعر والسـينما والـدراما والتوثيق أو التقرير التسجيلي، بل والأجناس"غير القولية" التشكيلية والموسيقية والمعمارية إلى آخره، وتداغمها أكثر مـن تناغمهـا وصولا إلى" الكتابة عبر النوعية" التي تستوعبها جميعا أو جزئيا، وتتجاوزها.

وغني عن القول أن هذا المفهوم الشامل ليس شكلانيا بـل هو مرتبط ومتفاعل – مع رؤية معينة وإدراك محـدد كمـا إنـه مرتبط ومتفاعل سواء بالحفز أو بالانعكاس – تفـاعلا عضـويا، بتطور اجتماعي تاريخي ثقافي، في الوقت نفسه الذي قد يطمح فيه العمل الفني وفقا لهذا التصور إلى تجـاوز الزمنيـة والتاريخيـة البحتة بحثًا عن حداثة دائمة تستعصي على البلـى التـاريخي أو السقوط بالتقادم.

فإذا فرغنا – ولن نفرغ أبدا بالطبع – من هذه الإيماءة إلى المجرى الرئيسي فـي بانورامـا الروايـة والقصـة المصـرية المعاصرة، دون أن نغفل كتابات لعلها تقع على التخوم ما أسـميه إنجازات تجمع بين كلاسيكية معينة ومستحدثة وبـين مغـامرات حداثية معينة ولا تتورع عن المزج بين بنية محكمة فـي السـرد ومساءلة لاعجة لثيمات الوجود والمصير والحب والعدل والفـن، فلعلنا نومئ إلى كتابة حداثية بامتياز.

لعلني أرى خارج هـذا المجـرى الرئيسـي أن الكتابـة الروائية والقصص المصرية الحداثية الآن تجـري بـين تيـارين أساسين: هما كتابة التأمل والفكر والعمق، من ناحية، وفيهـا الآن إنجازات حقيقة، من مثل كتابات حسني حسن، وعاطف سـليمان، وسمية رمضان، وعادل عصمت، وشيء من كتابـات منتصـر القفاش. وتيار الحياد أو العدمية، وهي رواية التجريب ومـا بعـد التحديث التي تفتقت عن ازدهارها الشرس المتواتر وهو الازدهار البري أو الحوشي تقريبا في عقد التسعينيات من القرن العشرين، وحتى الآن، ومنها كتابات وائل رجب، وأحمد غريـب، وعـلاء البربري، ونادين شمس، وهيثم الورداني وهدى حسين.

ولا ينطبق مصطلح"الكتابة الحداثية"- كمـا لا أحتـاج أن أقول – على كتابة تقليدية أو محافظة أو عادية تجـري المجـرى الرئيسي المكرس حتى لو كانت قد كتبت في عقد التسعينيات أو ما بعدها. ليست الحداثة مرادفة لـ"الجدة" بل هـي قيمـة تتجـاوز الزمنية، كما لعلني فصلت القول في أكثر من مجال.

ومن غير أن أستفيض في الحديث عما عرف بأنه مسـألة أن"لا قضية في الفن" وأن الكتابة الآن لابد أن تـدور حـول مـا يسمى"الوقائع الصغيرة" أو ما يسمى"الجسد" أو" ما نعرفه معرفـة مباشرة"، كما تجري بذلك مزاعم رائجـة، أشـير فقـط إلـى أن الإيجاز المخل لهذه المسألة هو أن الزعم بأن لا قضية في الفـن

ونحو ذلك هو نفسه طرح لقضية لعلها، بل هـي بالفعـل، علـى جانب كبير من الخطر – والخطورة- وأن النفي هنا هو في نهاية الأمر تأكيد وأن إلغاء"القضايا" في الفن ليس إلا نوعا من الاحتجاج النهائي على إخفاق القضايا والشعارات التي شـغلت مجتمعاتنـا ومثقفينا في العقود الخمسة الماضية، وأدت إلى زيغ فني أوشك أن يكون سائدا تحت شعارات الفن للمجتمع، والواقعية الاشتراكية أو النقدية وما كان يجري مجراها، ومع كل حسن النوايا من فريـق كبير من أدبائنا ومع استثناء تحققات فنية مرموقة، وقليلة، أفضت هذه الشعارات إلى فن رديء كثير وإلى قليل من الإبداع الحـق، كما أفضى ذلك المناخ كله إلى ألوان من القمع وكبـت الحريـات وهزائم المشروعات الثورية وحبوط الآمال المغوية.

ذلك كله – ربما هو الذي يدعو بعض كتاب ما يسم بـ ـ" التسعينات" إلى صيحة خائبة (في أحـاديثهم وشـهاداتهم ولـيس بالضرورة في كتاباتهم) هي أن لا قضية في الفن، بينما الحال أنه لا يقيم الفن – باعتباره فنًا – إلا قضايا (وليست شـعارات) عـن معاني وأسئلة الوجود والعدالة والحرية والمصير والحـب ومـا يجري مجراها، وبديهي أن هذه"القضـايا" إنمـا تـأتي مضـمرة ومنصهرة ومستوعبة في نسيج العمل الفني، وهو ما يتبدى بقـوة في أهم الكتابات الروائية والقصصية المصرية الحداثية.

في هذا التقديم الموجز لن أشير إشارات سريعة إلا إلـى بضع تقنيات تجريبية، ولعلني في هذه الإشارة نفسـها أسـتخلص دلالة منها، أي ألفت النظر إلى"قضيتها"

وواضـح كمـا قلـت كثيـرا أن"التقنيـات" لا تنفصـل عن"المضمونات" أو الموضوعات أو الدلالات، وأنها كلها مندمجة ومتداغمة بلا انفصال – أو هكذا ينبغي أن تكون إذا أردنا أن يسلم للفن منطقة، ومنطق الفن – كما هو واضح أيضا- غيـر منطـق العقل وغير منطق الحياة العملية أو منطق"الحل الوسط" والاتزان المعقول المحمود.

هذه الروايات والقصص لا تسير على نهج منطق عقلي أو عملي أو"مقبول" و"محترم" متواضع عليه بـالمنطق الاجتمـاعي، وإن كانت بخروجها على ذلك المنطق نفسـه تقـول عـن هـذه الموضوعات الاجتماعية ما هو في جوهرها من فساد وخال، بقوة وأداء جسور، أي أنها – في النهاية – تتناول قضـايا اجتماعيـة شاءت ذلك أم لم تشأ، أدركت ذلك أم لم تدركه.

منطق الفن- بهذا المعنى – قد لا يكـون منطقيـا علـى الإطلاق، مع ذلك، المنطق الصحيح الوحيـد فيمـا يتصـدى أو يعرض له، أو فيما يشير إليه وما يوحي به.

ذلك ما يسود هذه المغامرات أو الشطحات الفنية في هـذه الكتابات وأظنها ضربات تصيب غالبا – وقد تخيب أحيانًا.

لعل أهم سمات هذه"التقنيات الرؤى" وهو الشأن في معظم الكتابات الروائية و القصصية التي تتمخض عنها هـذه الظـاهرة كلها، بم أسميها؟ هل أسميها الكتابات التجريبية أم كتابات ما بعـد الحداثة، أم كتابات التسعينات وما بعدها، بغض النظر عن"قضية" الأجيال بل اهتماما بالتيارات والمنازع الفنية؟ مع فرادة خاصة – بالبداهة – لكل كتابة ولكل كاتب.

أهم هذه السمات إذن، هي:

غلبة ثيمات الملاحقة والمطـاردة والكـابوس، والقهـر الاجتماعي، والنفي عن الوطن بل عن الذات وإلغـاء الهويـة أو تعميتها أو تشويهها

الحس بالقلق والتهديد وافتقاد الأمان وغياب الاستنامة إلى المقرر المكرس السائد.

الالتباس بتراكب الشخوص والأمكنة والضمائر.

اقتحام ما وراء الواقعية وتمزق النسيج"الواقعي"

التشظي – أو على الأدق التشـظية، أي فعـل التشـذير والتمزيق المقصود المتدبر، تقنية ورؤية معا، لما هو"واقع" وطبعا الواقع مفهوم عريض شامل يحتوى أيضا في طياته على الحلمـي والفانتازي وعلى اللاواقعي أو على اللامنطقي، وعلى مـا هـو مرفوض في العرف الاجتماعي السائد.

- رفض – أو حتى دحض – السـلطات، سـواء كانـت سلطة الأب أو الجد أو الأسلاف (بأي معنى شئت) أو حتى سلطة الفن المقنن السائغ"الجميل" إلى أن نصل إلى رفض سلطة المعنى، ودحض قيمة الدلالة، والتبرؤ من القضايا، ومعنى ذلـك كلـه – (انظر..! هأنذا أعود إلى قضية المعنى...!) معنى ذلك، بطبيعـة الحال – الافتتان على نحو معكوس بهذه السلطات، والحس اللاذع العميق بسطوتها ومن ثم دحضها ونقضها، وربما الوقـوع تحـت سطوتها من باب التمرد على هذه السطوة نفسه.

وهي خصائص أو سمات قد تجتمع في نـص واحـد أو تتفرق على نصوص عدة.

لعل ما يميز القص الحداثي الآن أنه يقوم بتذليل العلاقات بين الأشخاص والأشياء، في داخل النص، وهو إنما يفعـل ذلـك على نحو يوحي برابطة خفية بينها جميعـا – هـذا مـا أقصـده بالتداخل، وليس مجرد تجاور المتنافرات، وإنما هو تضافرها في مستوى عميق.

إذا تلمست بعض تقنيات القص الحداثي الآن فلعلني أقترح الإشارة إلى أمور منها، مثلاً:

تراسل الشعرية مع الوثائقية.

الولع بتفصيلات"المشهد – المسمع – الملمس"، ممـا قـد يقتضيه ذلك من تلاحق النعوت.

تبادل السرد من خلال ضمائر الغائب والمتكلم.

دائرية البنية القصصية في مجملها.

اعتماد الانتقال من الرصد الخارجي إلى الغوص الداخلي عن طريق وصلات لفظية مخاتلة أو تقاربات دلالية.

ثم نظرة النص إلى ذاته في مرآة النص نفسها وهـو مـا يعرف بالكتابة الشارحة أو ما وراء الكتابة (الميتا كتابة)

مما يجري في هذا السياق أيضا أن الروايـة أو القصـة الحداثية،كما لعلني أسلفت، تفتقر- عن حق – إلى التوازن التقليدي بين العناصر المفترضة أو المألوفة في السرد، عناصر الوصـف، والحكي، والحوار، والتعليل، التي كانت تتكـون منهـا الوصـفة المأثورة للرواية البلزاكية أو المحفوظية المبكرة مثلا، بل قد تجنح القصص الحداثية إلى الرصد الدقيق الذي تعني به عناية أكبر مما تعني بسائر مقومات هذه الوصفة التقليدية، وإن كانت لا تغفلهـا. وعلى سبيل التدليل فإن هـذه القصـص أو الروايـات تعوزهـا الحوارات المرسومة المفهومة المتعادلـة فـي الحجـم- ولـيس بالضرورة في"الوزن" الروائي – مع الهواجس الداخلية. ولعل في هذا التفاوت الكمي بين تلك العناصر"حوارا" من نوع آخر، لـيس مجرد حوار بين أشخاص العمل الفني، أو بينهم وبين الـراوي أو الكاتب، بل هو حوار نصي، أي أنه حوار بين عناصـر العمـل

القصصي، وليس مجرد تعادل كمي، وذلك – وحده – ضرب من الحوار الأعمق والأخفى والأفعل- من ثم – بين هذه العناصر.

في هذا السبيل أيضا قد نجد الأسلوب – أحيانـا- ينحـو منحى تدقيق يذهب إلى حد تلاحق ثلاثة أو أربعة نعوت أو أكثر، حتى لا يكون ثم مجال على الإطلاق لأي نوع مـن التجريـد أو التعميم أو التبسيط – وقد ينحو على العكس إلـى ضـرب مـن التجريد والتنقية من كل شوائب الحسية أو التوشيات البلاغية، بما يقترب من تقنية الفن التشكيلي التجريدي.

تأتي بعد ذلك تقنية هامة ومحورية فـي بنـاء القصـص الحداثي، أعني بها تبادل ضمائر المتكلم والغائـب، أو تـداخلها، بحيث ينساب النص من أحدها إلى الآخر على نحو فيه إحكام وما يكاد يخايل بأنه عفوية غير مقصودة- وليس بها.

من هنا يتراوح النص بين الحكي بضمير الغائب أو بعين الراصد الخارجي، وبين أصوات الشخصيات بضمير المتكلم الفرد أحيانًا، أو ضمير المخاطب الذي هو نفسـه الـذات، أو ضـمير المخاطب الجمع الذي تندرج تحته الذات المتحدثة، أو بغير ذلـك من تقنيات استخدام الضمائر.

أخيرا وليس آخرا، هناك"تقنيات – رؤى" قد تتبـدى فـي بعض هذه الكتابات منها، العضوانية (وليس مجـرد الجسـدانية) وهي ليست شبقية إيروطيقية، بل هي تنم عن شغل شاغل بعضوية

الجسد، حتى بما يكاد يجرده من الجوانب الملازمة لحتمية الجسد، أعني بجوانب ما يمكن أن نسميه الوعي أو"الروحانية" (مع كل التحفظات على هذه الكلمة) أو الجوانب الإدراكية أي الوعي بالذات وبما هو خارج الذات (إن كان ثمت)، الوعي هنا هو ما يجعل العضوانية تختلف عن"الجثمانية" أو عن الجسد المجرد المنزوع عما يجعله جسدا لا مجرد"جثة".

هذا إلى أن هناك في هذه الكتابات الروائية والقصصية على الأخص – فضلا عن التأمل – تعدد ما، قد يصل أحيانا إلى حد الاختلاط بين مستويات الإدراك، والأداء معا، بين العامية والفصحى السلسلة أو الجزلة، بين صيغتي التقرير النظري والسرد القصصي، وبين الإيحاء باللامبالاة من ناحية وبالهم الذي يقض العقل والروح- والجسد- من ناحية أخرى.

هذه كتابات تجريبية جسور في كلا التيارين الرئيسيين من الكتابة القصصية الحداثية: تيار الكتابة التأملية وتيار التجريب وهي جديرة بالاهتمام والاحترام النقدي.

***

في هذا السياق العريض يمكن أن أعود إلى تفصيل ما أوجزت عن ملامح رئيسية في المشهد القصصي في مصر الآن على أساس أن الظاهرة تتعلق بموجات أو حركات متدفقة في الزمن لا يقف بها حاجز"أول يناير" كل عقد من الزمان، وأن

بعض من كتب في الستينيات (أو الأربعينيات) يظل مـن"حركـة التسعينيات" أو حركة الألفية الثالثة، أو أن بعض من يكتبون اليوم – أو غدا- قد ينتمون إلى حقب بائدة.

ومع ذلك فإن مصطلح كتاب التسعينيات أو نحـوه – قـد يكون مفيدا فقط في الإشارة إلى عمل جيل بالذات مـن الكتـاب، دون أن يترتب على ذلك أن يكون هذا الجيل – أو غيره – مميزا، قائما برأسه، وإنما المفهوم الحاكم للنظر النقـدي – هنـا – هـو تصور يتضمن ويتجاوز هذا التقسيم العشري إلى خصائص حركة أو موجة من الحساسية الكتابية.

ولا حاجة للقول إن الأسماء التي سأتناول تعريفًا مـوجزا بها في هذه المقدمة، ثم أتناول بعضها بالتفصيل فيمـا يلـي مـن فصول"المشهد القصصي" ليست بـذاتها، ودون غيرهـا، حكمـا بالقيمة وليست نفيا لأسماء – وقصص - أخرى لها مكانتها فـي القصص الحداثي، هو اختيار – ككل اختيار – فيها مـا يبـرره وهناك ما يفتقده أو يعوزه، وإن لم يكن ثم شك، في تقديري، فـي أنها علامات واضحة في مشهد القص الحداثي. إن هذه المقدمـة تلقي أضواء ما، فيما أرجو، على بعض الجوانـب مـن المشـهد القصصي في مصر، فهي لا تزعم أن فيها إحاطة كاملـة شـاملة تتقصى كل أطراف وجوانب هذا المشهد القصصـي الآن، هنـاك رواد معروفون لا شك في قيمة دورهـم، وهنـاك كتـاب لهـم

إسهامات أخرى أيضا – بعضها له قيمة ملحوظة بالفعل، في تصوري، كان لها دور معين في تطور آليات وطرائق ورؤى القص الحديث، أذكر منها قائمة طويلة مما يأتي للخاطر دون قصد إلى إحصاء أو شمول، مثل أسماء حسين عبد العليم، ربيع الصبر وت، رضا البهات، سعد القرش، سيد الوكيل، سعيد عبد الفتاح، سمير عبد الفتاح، سيد عبد الخالق، عبد المنعم الباز، محمد حسان، وفيق الفرماوي، هيثم الورادني، وائل رجب، أحمد غريب، نادين شمس، أحمد فاروق، علاء البربري، ويوسف فاخوري ومحمد مستجاب وأحمد النشار وغيرهم بطبيعة الحال، ممن قد أعالج بعض أعمالهم في كتابات قابلة- إن أتيح الوقت والجهد – وممن تناولت بعض أعمالهم في كتاباتي السابقة، وممن أشرت إليهم في هذه الدارسة أو غيرها.

وكما قلت – في أكثر من موضع – فإن الرواية أو القصة الحداثية، في مصر وفي البلاد العربية، لم تعد في حاجة لتبرير أو اعتذار، وقد أخذت قسماتها الرئيسية تتضح وأخذت"قوانين" كتابتها ترسخ، وأخذت تجاربها ومغامراتها تتراكم، بما يوحي بأن الرواية أو القصة التقليدية- كلاسيكية أو نيو كلاسيكية- قد وصلت بالفعل إلى نهاية طريقها.

فإذا عدت إلى ما أوجزت فلعلني أفصل قليلا.

ما من فرار من حس الملاحقة والمطاردة والقهر، في القص الحداثي، سواء كان ذلك من قبل قوى بوليسية قمعية خارجية أو كان من قبل قوى داخلية نفسية أو روحية.

إن الملاحقة والنفي في معظم النصوص القصصية الحداثية قد تصل إلى حد نفي الوجود أصلا، كأنما تتجاوز حدود المطاردة البوليسية إلى نوع من كابوس الإلغاء والمحق التام وإلى حد أن يقتحم ما وراء الواقعي لحمة الواقع وسداه كأنما هو يصل إلى جواهر الواقع نفسه الأعمق والأخفى والأصدق.

ومع تيمة الملاحقة والنفي والإلغاء تبدو تيمة الحصار غالبة وشائعة في كثير من هذه النصوص. ومن ثم فإن هناك – كما يتضح من استقراء طويل للغالب الأعم من القصص الحداثية وعي حاد وموجع بالقهر الاجتماعي والروحي في الوطن، والتباس العلاقة مع الآخر الغربي بما يقارب انفصام هذه العلاقة ووهنها الأولي، فإذا كانت العنصرية الغربية واستعلاء الآخر وتمركزه حول الذات ونفيه للأنا العربية، في مقابل القهر السياسي والاجتماعي أو الديكتاتورية في الوطن، فهل هو هنا سؤال القهر فحسب أم هو الآن سؤال المصير؟

أما التشظي والتجزيء والتشذر وما يجرى مجراها من تمزق السردية وانفصام التسلسل الحكائي فهي خصيصة سائدة في المشهد القصصي المصري والعربي على السواء.

وما أظنني بحاجة إلى أن أعزوها مباشـرة إلـى الواقـع الممزق والمتردي في أوطاننا العربية وفي مجتمعاتنـا العربيـة، (مهما سلمنا بأن التمزق والتردي ليس – ولا يمكـن أن يكـون- قضاء نهائيا مبرما، وأن عملية المخاض الشاقة الطويلة المزلزلـة في بلادنا، بمختلف مراحلها وخصوصياتها، هي في النهاية عملية جدلية متطورة ودائمة التغير)

وإنما المناط هنا – في تقديري – أن القصاص والروائـي الحداثي المصري والعربي معا، إنما يحفـزه وعـي حـاد بهـذا التمزق، وأن التفكك القصصي ليس انعكاسا تلقائيا أو عفويا بل هو – في الأغلب – متدبر مقصود وموعي به ومتعمد تمامـا. فـي الرواية والقصة الحداثية. إذن ليس ثم روابط منطقية معقولة بـين الأشياء والأشخاص من النوع الذي ألفته الرواية التقليدية. ولكـن هذا التفكيك أو التفريق – في نهاية الأمر – إنمـا يكـون علاقـة جذرية، أي أنه يحمل دلالة أساسية متماسكة، فهو لـيس مجـرد الفوضى، بل هو في تمزقه وتجزئته، يكون نسقًا وليكن بالتحديـد نسق التشظي، ذلك يتأتى بقوة الفن الذي يحيل المعاني المنفلتة إلى دلالة أشمل، ليس بالضرورة أن تكون تقريرا نهائيا أو درة مغلقة على ذاتها، فلعل الانتهاء بالسؤال"كيف" فيه مـا يـوحي بـالأهم، ويشير إلى أن السؤال موضوع، أما الإجابة فهي التي تظل معلقة.

أما الالتباس فيكاد أن يكون قانون القصة والرواية الحداثية بصفة عامة إن صح أن يكون الالتباس قانونًا (وهو صحيح)

تراكب الشخصيات، والأمكنة، والأزمنة، وضمائر السرد (وجهات النظر: من الأنا الراوي إلى"الهو" العلوي العارف كل شيء والمسير لضمائر ومصائر الشخوص). القصة أو الرواية الحداثية متعددة المستويات أي متلبسة، وهذا – على خلاف ما يقال- يكفي وزيادة، إذ يفي بمتطلبات السرد الحداثي بما فيه من تعقيد،بأحسن معاني الكلمة، أي بما فيه من تركيب لطبقات الدلالة ومستويات الإيحاء والتداخل الثري والغموض الخصيب.

الالتباس، إذن بهذا المعنى من أبرز خصائص المشهد القصصي في مصر وفي العالم العربي عامة الآن، وقد يلوح لأول وهلة للعين التي اعتادت نمطًا معينًا"منطقيا" أن هذا المشهد"متهافت"، ولكن ذلك، في تصوري"تهافت" مقصود متدبر، عن وعي أو عن إلهام، أي أنه يضفي على النصوص القصصية"تهافتًا" أو تداخلاً متعمدا، هو في النهاية محكم التشكيل تحت هيئة التشعيث، ويحمل دلالة قوية الأسر تحت هيئة الالتباس الظاهري، لأن الفن في جوهره – كما لا أمل من التكرار – هو السؤال، والحيرة الصادقة، والشك البكر الذي كأنه يرى كل شيء لأول مرة.

ما وراء الواقع يصوره أو يبعثه الكاتـب الحـداثي الآن، بأسلوب أو بمعجم يتروح بين القوة التعبيرية أو عرامة المفردات بالمعنى الذي نجده في تعبيرية الفن التشكيلي التي تغلو وتسـرف في الخط واللون (على غرار ما نرى عند"مونش" أو"كوكوشـكا" وغيرهما من الفنانين التشكيليين) أو بـدخول الفانتازيـا وشـطح التخييلات وما هو أسطوري، أو خرافـي، فـي نسـيج العمـل القصصي دون أن يكون"ما وراء الواقعي" مقحما أو غرائبيـا أو محتاجا لتفسير أو اعتذار، بل باعتباره مسلما به، باعتباره – فـي نهاية التحليل- مقوما من مقومات"الواقع" بمعناه الأشمل والأعمق. ذلك المنحى التعبيري"ما وراء الواقعي" الذي يوشـك أن يكـون حوشيا Fauve يمكن أيضا أن يأتي في تضاعيف المنحى الحيادي في السرد بأسلوب أي بمعجم حيادي صاح بارد النبرة كما نـرى في كثير من سرديات الرواية أو القصة الحداثيـة، ولا شـك أن تبادل هذين الأسلوبين وتداخلهما، أحيانًا، يكسب كلا منهما دلالـة وقوة لم تكن لتتأتى بهذا القدر لأي منهما لو أنه جاء على حدة.

ليس الأمر إذن مجرد انفلات بطيران غير محكـوم فـي أجواء سماء الفانتازيا ذات التهويمات بل هو جدل وثيق بين أرض الواقع ذات العماد، وقيم"اللاواقع" التي هي – بطبيعـة الحـال – أقوى من كل"واقع" ظاهري مفترض، وقيم"اللاواقع"، كما لا أحتاج

أن أفيض، هي من قبيل الحلم، والتخييل والأسطورة وانعدام الزمن وتداخل الهويات تكثيفًا أو تفكيكًا على السواء.

وأخيرا- وليس آخرا- فإن من أهم خصـائص المشـهد القصصي الحداثي الآن، كذلك، أن المؤلف – أو الروائـي – قـد يكون، بل الأغلب أن يكون، هو نفسه السارد أو الـراوي أي أن يكون حاضرا بقوة، إذ الرواية أو القصة تتأمـل ذاتهـا – وهـي عندئذ"ميتا قصة" أو"ميتا رواية" – إذ تقلب النظر فـي تقنياتهـا، تنظر بإمعان في مـرآة ذاتهـا، أي تعكـف علـى اسـتبطان – واستظهار- آلياتها الداخلية الفنية، الروايـة والميتـا روايـة قـد يتبادلان الأدوار ويتداخلا ويلتبسان بأكثر من معنى للالتباس.

الكتابة الشارحة للكتابة تحتل مكانتها في المشهد القصصي الآن دون تحفظ ودون تورع ودون لواذ بأوهام"الإيهام" السـردي التقليدي أو الرومانتيكي سواء، حضور الكاتب ونتوء تأملاته عن كتابته أي عن جسد الكتابة نفسها، يضفي عليها جمعيا قوة وبكارة، وعلى الأخص صدقا صراحا، لا محاولة فيـه للخـداع"بالإيهـام السردي" ولا هم فيه بهدهدة القارئ برواية يقرؤهـا بـين النـوم واليقظة فيريح ويستريح.

المشهد القصصي الآن، هو البناء التركيبـي أو التحليلـي القائم على الالتباس والتشظي والتفكك والحس بالحصـار والقمـع والملاحقة واللجـوء إلـى مـا وراء الواقـع أو العـودة إليـه

باعتباره"واقعا" أقوى من أي"واقع"، ذلك أساسا مع السعي الـدائب إلى الكشف، والابتداع، والمغامرة، وهذه في يقيني هي جوهر الفن الحق.

أما شعرية القصص الحداثي فليست بحاجة إلـى فضـل بيان، وليست الشعرية هنا قاصرة على المعجم الشعري أو آليـات الاستعارة والمجاز وخرق دلالات لغة الإبلاغ وصولاً إلـى لغـة الإيحاء والإيقاع – هذه كلها تنضح بهـا النصـوص القصصـية وتكسبها رقة أو عنفا لعلهما- كلاهما كانا يستعصيان علـى لغـة السرد المضطرد على سننه، لكن الشعرية هنا تكمن فـي جـوهر الرؤية بحيث تصل إلى تلك المنطقة التي لا يمكـن تعريفهـا أو فضها، وهي منطقة الشعر بامتياز.

لم تعد الراوية أو القصة الحداثية تعنى بحبـك مـا كـان يسمى بالإيهام، أو بأن يحرص الكاتب- بصفته تلـك- علـى أن يبقى صامتًا أو كما لو أنه يبقى صامتًا فلا يقتحم، باعتباره كاتبـا، نص الرواية ولا يتكلم بصوته باعتباره كاتبا- كان ذلك فيما مضى من الزمان يعد عيبا خطيرا في"فن" الرواية أو"صـنعتها"- تقليـدا للرواية البلزاكية (ومن ثم المحفوظيـة المبكـرة)، أمـا القـص الحداثي- كالشعر الحداثي- فعله يستلهم تراثنا العربي الفولكلوري الذي يتخذ فيه الراوي مكان الصدارة لا يخفي نفسه ولا وصوته، بل هو الذي يبدأ:"يا سادة يا كرام.. صلوا على النبي سيد الأنـام"

دون خجل من صوته الشارح الحاضر المشارك في صنع"الرواية" أو في حكايتها أو في أحداثها، من غير تورع بيوريتاني لا يخلـو من نفاق.

إن الشعرية- في صـورتها المثلـى – لا تتبـدى علـى المستوى الظاهر الواضح للعيان، فقط بل ترى في نسـيج العمـل القصصي كله، على صور وتحققات شتى. ليت"كُتّاب" النص الذين يتكاثرون هذه الأيام يدركون ضرورة هذا الحـس الشـعري ولا يقنعون بتراكم آليات خارجية مفترض أنها بطبيعتها"شعرية" مـن نحو"اللغة" المحلقة أو الاستعارة البلاغية التي قد لا تكـون ممـا يوحي بشيء ذي بال.

هذه الشعرية عند الكتاب الحـداثيين تسـطع، أو تحتـدم، بمواجهتها أو مزاوجتها بالنصوص الوثائقية التقريريـة، بيانـات صحفية، يوميات، مذكرات، إحصاءات، أوصـاف طبوغرافيـة، تحقيقات وتأريخات، مما تغص به تقنيات الرواية الحداثية.

التراسل، إذن، بين الشعري والوثائقي يكسب كلا منهمـا دلالة – وقيمة – أكبر مما لو جاء كل منهما علـى حـدة، فـي سياقات منفصلة معزولة، ليس"التداخل" هنا مجرد تجاور بل هـو تراسل إيقاعي ودلالي.

من تقنيات القص الحداثي، على سبيل المثال ولعه الحـاد بالإغراق في رصد تفاصيل المشهد الذي هو نفسه مسمع ملمـس

في الوقت نفسه، رصدا يكاد يبلغ حد التهـامي بـين الـراوي – السارد- الكاتب وبين ما يرصده، لكأنهما واحد- أليس ذلك شـأن كل ولع؟- هـذا الولـع إذن بالتفاصـيل الدقيقـة هـل يضـفي على"الأشياء" حياة أخرى أو حياة جديدة؟ أم هـو مجـرد رصـد يندرج في سياق التشظي والتفكيك والتجزيء إلـى حـد العنايـة الكاملة بالدقائق الدقيقة التي تغيب عن أعين الناظرين أو تفلت من انتباههم في المجرى العادي للأمور؟

في هذا السياق إذن، يتساءل الناقد، بإزاء كتابات قصصية جديدة، لكتاب ممن يطلق عليهم"كتاب التسعينيات" (وما بعـدها؟) هل هذه بالفعل إنجازات حساسية جديدة أخرى، بعد أن مر نحـو أربعة عقود على ثبات ورسوخ الظـاهرة التـي عرفـت بـ ـ" الحساسية الجديدة"؟

أقترح من الأول، أن هذه الكتابات لا تمثل نقله أساسية في تقنيات ورؤى ما عرفناه باسم"الحساسية الجديدة" التي لعلهـا قـد أصبحت كلاسيكية الآن، وأنها ببساطة تطوير وتعميق لتيار محدد من تلك الحساسية، هو"تيار النظرة" أو الحياد أو التشييء، أي تلك الكتابة التي تعتمد، من حيث الشكل، لغة باردة، هادئة النبرة ليس فيها احتدام أو حرارة العضوية والتورط، ومن حيث الرؤية، تعتمد نظرة العين الصاحية التي ترصد"الأشـياء" مـن الخـارج علـى نحو"موضوعي" لا تتدخل فيه"الذات" ولا يختلج بالانفعال.

كتابة الراحل الذي كنا ننتظر منه الكثير وائل رجب تذهب إلى آخر الشوط في هذا التيار التقريري أو النظر الميكروسكوبي للأشياء ورصدها باستخدام مصطلحات الفيزياء والميكانيكا والهندسة لكي ينقل الحياة العضوية بحيث يجردها من كل حيوية وتدفق وعفوية، بل يحبسها في داخل مواصفات تكاد تكون"معملية" جامدة ومحايدة. يشاركه إلى حد ما في هذا كل كتاب المجموعة التي ظهرت تحت عنوان"خيوط على دوائر" (*) أحمد غريب، أحمد فاروق، علاء البربري، نادين شمس وهيثم الورداني.

من السمات العامة لهذه الكتابة ما أسميه كتابة"الفيديو كليب" حيث يغلب أن تأتي اللقطات الخاطفة المتعاقبة كما يحدث في الفيديو كليب، بومضات يؤلف بينها – أو لا يؤلف – تكنيك المونتاج السينمائي، ولكن المهم في ذلك هو هل ثم دلالة"حقيقية" في هذا النوع من الكتابة؟ هل هذه الآلية، والشيئية،"والخارجية" رفض كامل للتورط، تعبير عن"اللامبالاة" الأساسية التي أخذت تتسلل إلى وعي أبناء هذا الجيل، وعن انقطاعهم تماما عن كل مرجعية سياسية أو اجتماعية أو أيدلوجية؟

إن هذا الحياد – هذا الانقطاع – هو في نهاية الأمر موقف من المجتمع من الأيديلوجيا- وخاصة بعد ما عانيناه جميعا

(*) عن دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥م.

من انهيار الشعارات و القيم التـي جلجلـت فـي الخمسـينيات والستينيات ثم تكشفت عن خواء وخداع أو على الأقل عن إخفـاق مدو وإنجازات قليلة.

كانت المغامرة، في السابق، تبدو في أقصى صور تمردها هي الانضواء تحت منظومـة ثوريـة يحكمهـا نسـق فلسـفي وأيديولوجي متماسك – وأحيانا مغلق- ضد النظـام الرأسـمالي ونحو يوتوبيا العدالة والحرية والكرامة.

أما الآن فإن الغالب – في عصـر العولمـة أو الهيمنـة الأحادية القطب من قبل القوى العاتية التي تبدو كأنها نهائية القوة والسطوة- هو الحس، سليما كان أو خاطئًا، بأنه لم تعد ثم مرجعية عقلية مقبولة ولا تفسير منطقي لما يحدث كل يوم بل كل سـاعة من عسف واقتتال وافتئات عنصري وتجويع مروع فـي إفريقيـا وآسيا والعالم الثالث مقابل التخمة المروعة في أمريكـا الشـمالية وأوربا، وهكذا، مما دعا هذا"الجيل" إلى اللواذ بما يكاد يقترب من اللامبالاة، والعدمية، والانكفاء فقط على ما يسمى"واقعة الأشـياء الصغيرة" وما يعرف فقط معرفة مباشرة من"الجسـد" و"المشـهد" الماثل أمام الحس.

فإذا كان تيار"الحياد" الظاهري عند كُتّاب مثل بهاء طاهر وإبراهيم أصلان ومحمود الورداني، في كتاباتهم الأولى – إنمـا كان يعني في التحليل الأخير تورطا حتى العنق وانشغالا عميقـا

بهموم اجتماعية في المقام الأول، معبرا عنهـا بحيلـة الرصـد الخارجي البارد الذي من شأنه أن يثير الغضب والانفعـال لأنـه نابع، بالضبط منهما، فإنني أخشى أن يكون في قصـص"الفيـديو كليب" هذه- كما قلت- ما يقترب من العبثيـة (أي اللامبـالاة) أو العدمية.

في مناقشة مع بعض هؤلاء الكتاب، رفضوا هذا التصور، وارجعوا أسلوب التحييد هنا إلى ما أسـموه "تغيـب الـوعي" أو تحويله إلى المضمر المسكوت عنه، مما يعني في النهاية إنكارهم لمقولة اللامبالاة أو العدمية. يبقى في ذلك التبرير أن النصوص- في معظمها- لا تؤيده، وقد يحتاج الأمر منهم إلى مرانة فنية أكبر وأنضج، على ما في كتاباتهم من نضج وتحقق لا شك فيه.

من الخصائص الواضحة عندهم ذهابهم في تناول المشاهد العضوية والجنسية إلى مدى لم يذهب إليه أحد ممن سبقهم، بمعنى أن تغليف هذه المشاهد بنوع من الشاعرية أو غمرها في ضـوء شفيف كان من الحيل الفنية التي لجأنا إليها – نحن المخضرمين- أما هم فإنهم يكسرون الطابو ببساطة ودون تعمل ودون أي جهد، يأخذون"المحرمات" مأخذ المسلم به، من حيث اللغة أو التصـور على السواء، وفي هذا مغامرة منعشة تدخل بالهواء الطلـق إلـى مناطق مغلقة ومحبوسة منذ أن تركها القدامى التراثيون.

أستطيع أن أدرج معظم هـذه الكتابـات فـي سـياق – "الكتابة العـابرة للأنـواع" L'écriture trans générique أو"عبـر النوعية" وعلى الأخص باستخدامها تقنيـات السـينما و(الفيـديو) بحرية وبراعة ومقدرة، من لقطات مقربة أو مكبرة أو عريضة أو دائرية ومن تعاقب للمشاهد (وللمسـامع) علـى أسـلوب كتابـة السيناريو، ومن إضاءة مركزة أو تعتيم خفيـف أو مطبـق، دون نظر – بطبيعة الحال – إلى الحبكة التقليدية أو الشرح الاجتماعي والنفسي أو التوازن المفروض قديما بين عناصر القص من حوار وتعليل ووصف وتحليل إلى آخر معطيات الحساسية القديمة.

إن الرصد الخارجي الدقيق لتفاصـيل المشـهد اليـومي المبتذل العادي قد يحمل دلالـة نفـي الإنسـان عـن العـالم أي استئثار"الأشياء" و"الموضوعات" بالمركز وتنحية الحياة الداخليـة تماما عن مواقع الضوء. وقد يحمل دلالة متناقضة إذا رأينا فيـه استعارة أو مجازا حذف منه أحد طرفيه- بحيث يومئ هذا التحييد إلى نزوع النصوص الجديدة نحن إنكار هذه الآلية – وهـو مـا يطلقون عليه تقنية"تغييب الوعي"

إن"اللارومانسية" التامة في معظم هذه الكتابات قد تشـي بحنين مفقود إلى الرومانسية، ليس في كتاباتهم أو كتابتهن، مـثلاً، كلمة"حب" كأنها كلمة ألغيت من المعجم الشعوري إلغـاء تامـا، والعلاقات بين رجل وامرأة أو بين امرأة وامرأة – وغالبا لا اسم

لهم أو لهن ولا هوية- هـي علاقـات آليـة، دون متعـة ودون اشمئزاز أيضا، دون نشوة ودون إحساس بالذنب، مثل شرب كوب من الماء ليس باردا ولا حارا بل في درجة حرارة الغرفة.

مما ينقذ هذه الكتابات من هوة العدمية أو العبثية المطلقـة أن فيها مقدرة على السخرية – بالنفس وبالآخر- وعلى الدعابـة التي قد تكون سوداء وقد تكون غير جارحة.

هؤلاء كتاب جديرون لا بالترحيـب فقـط بـل التقـدير وبالدارسة المتأنية، فهم أصحاب مواهب ومقدرات لا شك فيهـا، وأصحاب رؤى وأساليب جديدة، سواء كانوا كاتبـات أم كتابـا، فليس المناط هنا هو النوع gender بل جدة الكتابة وقيمتها.

ولعل في الدارسات التي كتبتها عن كتاب مثل مصـطفى ذكري، أو نوار أمين وغيرهما، ما قد يلقي ضوءا أكبر على مـا أسلفت.

وعلى أية حال فإنني أتوقع لهذه الظاهرة أن تنقلب علـى نفسها، بعد أن تستنفد إمكانياتها، وهي إمكانيـات ليسـت ثريـة بطبيعتها، قد تكون شائقة أو مثيرة ولكنها ليست غنية أو محتشـدة أو كثيفة – ذلك ما حدث بالفعل بالنسبة للكتابات الرائدة في هـذا المجال إبان عقدي الستينيات والسبعينيات، إذ سرعان ما امتزجت بها الرؤى والأساليب الأخرى، شاعرية أو أسطورية أو انفعاليـة محتدمة.

ينطلق معظم من يطلق عليهم كتاب التسعينيات – كما أوضحت- من دعوى الوقوف على اليومي الآني العرضي أو المشهد الحسي أو ما يقولون أنهم لا يعرفون غيره مما يتعلق بهموم ومشاغل الحياة"الصغيرة"، تلك بالطبع دعوى عريضة تنقض نفسها بنفسها كما أكرر دائما، إذ هي الطرف النقيض لقضية كبيرة طرفها الغائب الآخر هو مضمر وقائم، أي باختصار هذه قضية فلسفية تنقض نفسها لأنها بالتحديد تعني نقيضها، فالاهتمام بالحياة"الصغيرة" حضور ومحاولة نفي للحياة"الكبيرة"، أي إنه هو نفسه قضية كبيرة.

علاقة كتاب التسعينيات بالتراث، أمر له دلالته، إنهم يدعون نفي التراث وتلك دعوى مغلوطة إذ لا أحد على الإطلاق بمستطيع أن يخرج من جلده أو أن يهرب من إرثه، التراث – مثل الحياة"الكبيرة" أو القضايا"الكبيرة" – هو الطرف القائم والحاضر بوعي أو بلا وعي في عمل كل فنان، ولكن ألوان قوس قزح تختلف بالضرورة: هناك من كتاب التسعينيات من تشغفهم بل وتضنيهم العلاقة بالتراث والمثال الذي يأتي الآن عفو الخاطر هو كتابة منتصر القفاش التي تتخايل وراءها أطياف التراث الماثلة سواء كان ذلك تراثًا تقليديا بلاغيا أو صوفيا.

أظن أنه يغيب عنا في الغالب أن التراث وحدة عريضة شاملة لا تقتصر على موروثنا الثقافي المحدود مهما كان عريضا،

بل تتسع فينضوي تحت هذا المفهوم التراث الإنساني عامة، وهنا تحضرني كتابة سمية رمضان التي تستقي التراث الشعري الغربي كما تستند إلى تراثيات من الشرق الأقصى، هذان مثالان يأتيـاني كما قلت عفو الخاطر ولكن غيرهما قائم وموجود.

القائم حقا في كتابة التسعينيات كلها هو التـراث الشـعبي الفولكلوري الذي إن لم يظهر بنصه وبعبارات مأثورة فإنه يخامر هذه الكتابات بل إننا يمكن أن نجد في الأمثال والحكايات الشـعبية – التي ترد كثيرا في كتاباتهم – ما يدحض قضية أنـه لا قضـية عندهم.

إن رفض كتاب التسعينيات للإسقاط السياسي في التـراث القريب في الأربعينيات وما بعدها، هو أيضا نوع مـن الإسـقاط السياسي. إن رفض السياسة هو سياسة، أي موقف سياسي مثلـه في ذلك مثل موقفهم من كل ما يسمونه"القضايا الكبيرة"

الرفض الحقيقي هو الكف عن الكتابة أصلا. أما رفـض الأيديولوجيات فينطبق عليه نفـس الشـيء، لأنـه هـو نفسـه، أيديولوجية. ومن الخير لنا جميعا أن نواجه المسألة بوضوح عقلي وألا نغش أو نخدع أنفسنا، أظن بل أكاد أوقن أن كتاب التسعينيات لهم موقف سياسي وأيديولوجي قوي لعل الكثير منا فـي حقيقـة الأمر يشاركهم فيه، ولكن دون أن يتخفـى وراء الأقنعـة التـي يضعونها أمامنا على كتاباتهم، بينما الكتابة نفسـها تخـون هـذه

الأقنعة وتفصح عن ذاتها"بمواقف" أو"قضايا" يمكن تحديدها عقليـا ونقديا من تحليل هذه الكتابات.

في نهاية هذا التقديم للمشهد القصصي في مصر الآن، كما أرى – على الأقل – بعض ملامحه، فإنني لا أملك إلا أن أضـع هذا المشهد في سياقه الطبيعي والضروري، أعني السياق الثقـافي العربي، وربما العالمي. إنني موقن أن الثقافة العربية لها علاقـة حقيقية مع الحداثة. إن"المتخيل العربي" – ومن ثـم المصـري- تغدوه المقومات الملحمية والخرافية والجماعية واللاواقعية التـي تتراوح من الفلكلور العريق الحي، مازال، إلى حكايات ألف ليلـة وليلة، ومن تحدي الواقـع الأرضـي بإقامـة صـروح المعابـد الفرعونية والكنائس القبطية والجوامع التي تتحـدى، عـن عمـد وتدبر، قواعد المنظور على المقاييس الإنسانية والتي تنطلق بعيدا عن الدنيوي إلى السامي، والسامق، ومهاجمة اللانهائي، إننا نرى في هذا التراث، القسمات المجردة غير التشخيصـية واللانهائيـة بطبيعتها نفسها في الخطوط والنقوش العربية، وفـي"المقامـات" القديمة وهي أعمال فنية طهرانية شكلانية ومجردة، هذا إلى الرقى والتعازيم الصوفية عند النفري وابن عربي وغيرهما، رقى تجنح نحو العي وهي مع ذلك قادرة على التواصل الحميم، وهذه كلهـا عناصر لها سمات حداثية معاصرة، ولكنها مقومات لا تتنافى مع المقومات العقلانية الأصلية في هذا التراث، بل تتكامل معها.

هذه سمات وخصائص تتجلى واضحة أحياناً وعلى استخفاء أحيانًا، في المشهد القصصي في مصر الآن، ولا يمكن أن ننحي المقابل، في هذا المقام، فمن الشائع أن الثقافة العربية هي ثقافة القاعدة الذهبية، والطريق الوسط المعقول، والتوازن العدل بين طرفي نقيض: بين الصحراء والوادي الخصيب. وهو صحيح، ولكنه ناقص. إذ إننا نميل إلى تجاهل المكبوت عادة، وإلى الإلحاح على ما هو ظاهر للعيان، ومكرس، ومبتذل عادي، فننسى عربدات"الزار" وحلقات"الذكر"، وهي تجليات حسية مقنعة بأقنعة الروحي أو الخرافي أو الفانتازي. بل الأقرب إلى السياق أن العقلية الغربية الأوربية أو الأمريكية المتمركزة حول ذاتها، تميل إلى إغفال أو تشويه التراث الميتافيزيقي والصوفي لثقافتنا، أعني ثقافتنا المصرية خاصة، والعربية عامة، على وجه التحديد.

ذلك على وجه الدقة ما يكون سمة مميزة للمتخيل العربي- كما يظهر في القص الحداثي، بخاصة – في مواجهة محاولات الهيمنة والتسطيح والتنميط باسم"الكونية" أو"العولمة"

لكن رفض العولمة- أي الهيمنة – لا يعني رفض"الآخر". تلك تفرقة أساسية. ذلك أن موقف الثقافة القومية من"الآخر" لا ينبغي أن يكون موقف، الانصهار فيه والذوبان أمامه، ولا موقف الإنقطاع عنه ونفيه وإنكاره، إنما هو- بالضرورة – موقف

الحوار والتفهم وعلاقة تسامح، علاقة أخـذ وعطـاء، لا علاقـة تهويل أو تهويم أو تهوين.

ذلك ينطبق على"الآخر" الغربي كما ينطبق على موقـف النص التراثي القومي من الـنص التراثـي الإنسـاني، وسـواء كان"الآخر" هو المرأة بالنسبة للرجل أو العكس، أو كان المغـاير دينا أو عرقا أو طائفة أو مذهبا إلى آخر صنوف المغايرة. فلعـل التغاير والتفاعل مع الغير هو الذي يثري الذات ويفتح أمامها آفاقا جديدة يسدها ويغلقها العكوف على الذات- أي على الثقافة القومية المغلقة داخل أسوارها الضيقة.

هذا هو الموقف الحضاري بصفة عامة، وهو مـن بـاب أولى موقف المبدع، سواء كان قصاصا أو روائيا أو شـاعرا، أي فنانًا قوليا أداته اللغة، أو فنانا تشـكيليا أداتـه اللـون والمسـاحة والكتلة، أو فنانا موسيقيا، فهو الذي يستطيع بقوة الخيال ومقـدرة الفن ونفاذ الرؤية أن يتماها- بالعمل الإبداعي – مع الآخـر دون أن يفقد جوهر ذاتيته، أي أن يضم الآخر تحت جناح ذات متنوعة الإمكانيات، متنوعة الأبعاد.

ليس هذا الموقف بغائب تماما عن المشهد القصصي فـي مصر الآن حتى لو كان ذلك بالسلب- أي بالتغييب- أو ما يسميه بعض كتاب التسعينيات"تغيب الوعي"، ولكنه – على أي الأحـوال

– قد يتبدى على نحو مباشر وحاد، إذ إن تباريح هذا الواقع تبلغ درجة من الإيجاع لابد معها أن تنطق صرخة الوجع.

أريد هنا أن أوكد ما في ثقافتنا- مما يجد طريقة إلى المشهد القصصي الآن- من حاجة ملحة ولاعجة إلى مقاومة ودحر هجمة"شبه الثقافة" Pseudo – Culture التي تقدمها إلينا قطاعات حاكمة معينة في الغرب، تدعو إلى إعلاء تفريد"الاستهلاكية، وتقوم على فيض كاسح ومخطط للمعلومات المضللة، وهي"شبه ثقافة" تضير بشعوب الشمال والغرب بقدر ما تضير بشعوب الجنوب أو العالم الثالث،"شبه ثقافة" تقضي في النهاية إلى تشويه وعطب الثقافة القومية الأصيلة في الشمال وفي الجنوب على السواء.

ومن ناحية أخرى فإن ما يعطب أصالة ثقافتنا – وبالتالي أصالة الإبداع القصصي أو الشعري- هو تسليمها بالخضوع لما تمليه عليه سلفية جامدة أو عقائدية متحجرة مغلقة الأفق.

لا يمكن للثقافة ولا للإبداع أن يزدهرا حقًا، في يقيني، إلا بمقدار ما تتأكد حريتهما الأصلية، وانطلاقها من إسار طغيان الماضي من ناحية وبإدارة ذلك التوازن الدقيق بين سيادة العقل وبين تحرر القوى الداخلية التي لا تقع تحت سيطرة"عقلانوية" صارمة هي نفسها لا عقلانية وضائرة بالعقل، من ناحية أخرى.

ودعواى أن العقلية العربية والمصرية، بالذات، - على عكس الزعم الشائع- إنما هي عقلية تغذوها تعددية هي في الوقت نفسه مثيرة للتفكير ومستفزة للخيال والإبداع.

فبينما نجد أن العقلانية والتسامح، واللواذ بنوع من البراجماتية العملية الأرضية لها أصول راسخة وعميقة الجذور في تكوين الثقافة العربية – والمصرية- فإن هناك فيها الشطح الفانتازي الصراح، واللاواقعي، والعناصر الملحمية، وهي مقومات لا انفصال فلها اعن التراث، المأثورات الشعبية التي ما تني تجدد نفسها، باستمرار، وهي قيمة مستمدة مباشرة من"ألف ليلة وليلة" ونحوها، التحدي الجليل للواقع الأرضي العادي كما تجسده الصروح الشاهقة السامقة التي تكسر المنظور المعمول على قدر الإنسان فقط وتتجاوزه وهو منظور موروث عن الإغريق تحداه المعمار القومي في الثقافة العربية، كما قدمت بين يدي هذه التأملات.

إن الخط العملي – أو البراجماتي – في الثقافة القومية العربية والمصرية بالتالي ليس متناقضا أو متنافرا مع حس بالانتشاء الصوفي، مع صوفية تطاول الحقب والدهور حتى لو اختزلت في بعض الممارسات الشعبية الراهنة إلى مجرد رقى وتعازيم طقسية، ذلك أيضا يتبدى بقوة في المشهد القصصي الحداثي في مصر.

ذلك كله مما يلهم القاص أو الروائي الحـداثي. ذلـك أن هناك في ثقافة الشعب، بلا شك، عناصر الثقافة التحتية العريضـة والسليمة، أعنى تلك الرواسب التاريخية التي ما تزال تعيش فـي وجدان الناس. وخاصة التراث المحكي، والموسيقي، والإيقـاعي والتشكيلي الذي أضاف إليه الشعب، أو الفنان الذي لا اسم له مـن بين صفوف الناس، كما كان دأبه في المراحل التي تكامـل فيهـا الفنان مع المجتمع- مما جعل هذا التراث حيا ومرنا إلى فترة قليلة خلت – هذا كله يوشك أن يندثر بسرعة، ويسير بشكل يكاد يكون حتميا إلى الانقراض إزاء تقنية الصورة الكاسحة، ونحـن نـدخل القرن الحادي والعشرين، وندخل بلا شك إلى عالم وسائط الإعلام الجارفة التي لا يكاد يقف في سبيلها شيء إذا تتسلل بدون عـائق إلى أبعد الكفور، وأصغر القرى، وأظلم الغابات، وأفسح السهول، وتؤدي إلى التسطح والتنميط أي إلى نـوع مـن التوحيـد فـي حدود"القاسم المشترك الأصغر"، مما يفضي إلى تغريب الإنسـان عن نفسه وعن ثقافته. كل هذا يحدث بسرعة خارقة، وأظـن أن هنا أزمة حقيقة، وأن هذه الغربة بين المثقف أو المفكـر و"ذاتـه الأخرى" التي هي شعبه، يجب أن تنمحي، مما يعود بنا إلى فكرة المثقف، كمكون عضوي في المجتمع. ذلك أن المثقف – وذلك ما ينطبق بالتأكيد على القاص أو الروائي- عندما يكون متكاملاً مـع المجتمع وعنصرا عضويا فيه يؤدي وظيفة ليست اجتماعية فقط،

بل اجتماعية وحضارية، كما تنتهي في الوقت نفسه إلـى تحقيـق ذاتي أيضا.

ذلك يفضي بنا على الفور إلى تعددية أخرى فـي الثقافـة العربية – غير الازدواجية بين الثقافة السلفية المرتبطة بالماضـي التي تعتنق سرابا عن أرض لا يمكن في الواقع الرجوع إليها، عن عصر ذهبي موهوم لثقافة هي في الواقع مغللة بأصفاد فكر رجعي يعزي إلى عصور التدهور التي ابتعدت عـن أضـوأ سـاحات التراث- هذا من ناحية. (وهو ما يختلف عن العصر الذهبي الذي كان فيه كل شيء – كل شيء خاضعا للنظـر العقلـي وللسـؤال الجسور) ومن ناحية أخرى ثقافة مستنيرة قائمة علـى التسـامح والتفطن والاستبصار أو العقلانية ولا تسلم قيادها أمام الممارسات الشكلية البحتة أو الطقوس الخاوية أو النصوص الجامدة.

أي أنني أعتبر الثقافة المتحررة التي تجد علة وجودها في نشدان قيم مثل العقل والحرية والعدالة – وهي قيم لا تبلى جـدتها مهما قال"ما بعد الحداثيين" – هي الثقافة الأصـيلة. تلـك إحـدى القضايا الكبرى التي لابد للمشهد القصصي في مصر الآن، فيمـا أتصور، أن يلتفت إليها حتى يتجنب السقوط فـي هـوة الزيـف والعدمية.

أي أن العوامل الأولية التي ترسي بـل وتـدعم أصـالة الثقافة – وبالتالي أصالة الإبداع القصصي – هي، على المستوى

العقلي، انفتاحها على الأسئلة وليس العقائديـة الجامـدة، وعلـى المستوى السياسي، الديمقراطية وليسـت الشـمولية أو الوصـاية الأبوية، كما هو السائد في البلاد العربية. ليس أمامنا خيار فيمـا أرى سواء كان ذلك في حياتنا الثقافية بعامـة، أو فـي إبـداعنا القصصي، إلا أولوية ثقافة العقل: مرنة، عضوية، قائمـة علـى النسبية لا على المطلقات الثابتة، قائمة على التسامح والحوار مـع الذات ومع"الآخر" سواء، ضد ثقافة السيطرة السلفية، والخرافـة، والأفكار اللاعقلانية التي لا يمكن التحكم فيها، وضد شـبه ثقافـة يروجها قطاع حاكم وعاد في الغـرب الإمبريـالي أو"مـا بعـد الإمبريالي"

وفي مجتمع اليوم، ما بعد الرأسـمالي، مجتمـع التقنيـة العالمية والمعلوماتية والإنترنت، وغزو الفضاء الخارجي، فإن من أهم الآمال المنوطة بثقافة عربية مزدهرة – بل قادرة على البقاء- وبإبداع عربي، ومصري أصيل – صيانة وتنمية رصيد مشـترك من"الثقافات" العربية الفرعية المتنوعة، بما فيهـا مـن عناصـر التقارب بل التوحد، وما فيها كذلك من عناصر التنـوع والتعـدد الذي هو إسهام في إثرائها وإيماء إلى آفاق مفتوحة، ومعنى ذلك في سياق حديثنا أن تتوثق العلاقات الحميمة بين المشهد القصصي المصري وبين المشهد القصصي العربـي، وأن نتبـين السـمات المشتركة من ناحية، والفروق المثرية من ناحية أخرى.

ولا يعني ذلك أنني أقترح تصورا لثقافة عفوية وعرضية، ولا هي، بالتالي، مجرد تركيب مصنوع وعسفي مـن عناصـر متغايرة، بل أميل إلى أن أرى الثقافة القومية باعتبارها تجمع بين مقومات الثبات والحركة.

أقدر أنه من مهام الثقافة العربية والإبـداعات القصصـية العربية والمصرية على السواء أن تتعامل وأن تتكيف مع ظـاهرة عالمية أي عولمية تكسب أرضا جديدة كل يوم، هي ليست عولمية المؤسسات العسكرية التقنية ما بعد الصناعية للاحتكارات عـابرة القوميات، بل عالمية مؤسسة على القـرار الـديمقراطي الحـر، ومبنية على احترام التفرد والتفريد لا التفوق أو الانعزال، وقائمة على الاختلاف القومي والثقافي، حيث يمكن أن تتآلف العناصـر المتغيرة والتساوقات المتبادلة: وهي عملية يمكن أن تعيـد إنتـاج نفسها، جدليا، على مستويات متعددة وعلى سـلالم متعـددة مـن المقومات الثقافية الفرعية للهوية.

ومع ضرورة التعددية وتفهم وجهـات النظـر الأخـرى والتواجد مع الاختلاف، فليس هناك – ولا يمكن أن يكون- قبول ولا تصالح ولا تعايش ثقافي، أو غيره، مع الاستعلاء العنصري، ولا مع القمع، ولا مع إهدار الحقوق الأولية، وهذه كلها الأسـس والمقومات التي تنبنى عليها النظرية والممارسة للدولة الصهيونية، وللسيطرة العالمية أحادية القطب التي يبدو أن لها الغلبة الآن، وإن

كانت تلوح في الأفق العالمي أقطاب أخرى لعلها في سبيلها للتشكل وللتغاير، كما تمور تحت السطح تيارات العمل على الاستقلالية وتأكيد الهوية. ذلك أن بنية الهيمنة الإمبريالية العالمية ليست في نهاية التحليل قدرا مضروبا أو نهاية للتاريخ، بل إن مقاومة هذه النظرية وهذه الممارسات سياسيا وثقافيا وإبداعيا على الأخص هي لب العمل الذي وحده يمكن أن يصون ثقافتنا القومية ويثري إبداعاتنا القصصية، من غير الانزلاق في الفن نحو مباشرة فجة.

أؤكد مرة أخرى يقيني بأن هذه المجابهة، ثقافيا وإبداعيا، تعني التمسك بل التشبث حتى آخر جهد بقيم العقلانية، والتسامح في إطار العقلانية، وفهم الآخر، واحترام الجسد – والمتعة الحسية والروحية به، لا ابتذاله- وإعلاء الحرية والكرامة الإنسانية.(*)

(*) انظر كتاباتي في:

(١) "الحساسية الجديدة" دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣م.

(٢) "الكتابة عبر النوعية" دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤م.

(٣) "أنشودة للكثافة" دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٥م

(٤) "أصوات الحداثة" دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م.

(٥) "القصة والحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة،٢٠٠٢م

أرض الجنة المفقودة

إبراهيم فهمي

استلفت إبراهيم فهيم نظري منذ أن أتيح لي أن أقرأ أول أعماله في أوائل الثمانينات، أولاً بتمكن لغته ومقدرته الأسلوبية- وهو نادر في أعمال شداة الكتاب- وثانيا وأساسا بتفرد البيئة التي يعيش فيها عمله القصصي، لا أقصد فقط البيئة النوبية الخاصة التي يبعثها هذا العمل، بل أعني في المقام الأول البيئة الروحية التي تضم الجغرافيا، الإثنية الثقافية، وتعبر من خلالها إلى روح من الحنين إلى نوع من الفردوس المفقود، ونوع من التوحد بجوهر كأنه متعال عن الموقع وعن الراهن أو المنقضي.

وإبراهيم فهيم من أوائل الكتاب النوبيين- بعد خليل قاسم الذي لا ينسى بالطبع الذين يعكفون على إعادة إحياء ثقافة قومهم، وقد كادت تندثر في خضم التعبيرات التي تتحيف كل ثقافات العالم الثالث اليوم.

وهم كتاب يتراوح تناولهم لهذه القضية من الشجي الغنائي، كما هو الشأن عند إبراهيم فهمي، مرورا بألوان الطيف، حتى صرخة الدعوة إلى ما بشبه القطيعة الثقافة أو التمايز العرقي وما يجري هذا المجرى.

قصة"طبول العودة" على سبيل المثال، تشي بهذا الخـيط الخفي، المخامر لكل أعمال الكتاب النوبيين، سواء كان ذلك علـى استحياء أو باستعلاء، فليس اختيار كلمة"الطبول" من قبيل التزيد، بل هو إفصاح عن الرؤية، وعن البينة بشكل خاص.

إيقاع القصة عذب سلس في أولها- كما هو الأمـر فـي أولى قصص الكاتب- ولكنه بعد ذلك يكاد يصبح إيقاعـا يـذكر بدقات طبول خفيضة مرة وصاخبة مرة،ولكنها في كلا لأحـوال مخدرة، بحاجة إلى إذن أو روح هي نفسها بحاجة إلى انتشاء بلا انتهاء.

إن ترنان التكرار والترداد يوجد موسيقية لا شـك فيهـا، لكنها في حس تكاد تشفي على الرتابة.

ذلك أن التكرار، كإيقاع، وليس كآلية بنئاية، أي باعتبـاره هارمونية متواترة ليس فيها تعددية للأنغام، يمكن أن يشفي علـى ما يشبه الأثر الذي تؤتيه إيقاعات الشعر المحكم الصـنع بقافيتـه المتكررة بلا حول، وتفعيلاته المطروقة التي أضحت اليوم منكورة ومهجورة، فهل نعود إلى هذا الإيقاع في القصة الحداثية بعـد أن تخلت عنه القصيدة الحداثية؟

فما من شك في أن هذه القصة، شأن قصص إبراهيم فهيم في مجمله، حداثية لها من سمات الحساسية الجديدة قدر غير قليل.

ولا أظنني بحاجة إلـى الاستشـهاد أو إلـى أن أسـوق النصوص المتقطعة من سياقها للتدليل على ما أطرحه هنا، وبنـا جميعا غنية عن أن أسرد"أحداث" أو"وقائع" الحكاية في القصة فهذا جهد إن لم يكن مما يضير فهو في ظني مجرد تضييع للوقت. ما من معدي عن ملامسه بل معايشة النص، دون وسيط.

فإذا عدت لخصيصة الإيقاع في هذه القصة فهو فضلاً عن تكراريته، يجنح أيضا إلى نوع من"التبادلية" السهلة:" تنسـاه فـي أعيادها، وأعياده تنسيه"..."أدخر لها من الليل ليلاً لوقت تعود فيه إلى ليلها" (هأنذا أسواق النصوص، لا بأس، لمجـرد التوضـيح!) والإيقاع التبادلي حيلة فنية مفيدة، وأنا أستخدم كلمة"حيلة" بأحسـن المعاني، ولكنها قد تكون غير ذات معنى أحيانًـا إذا اضـطردت دون توقف ودون مقاومة من الكاتب لغوايتها التي تشـبه غوايـة غناء السيرينيات.. فما دلالة"رآها ما رأته" في سياقها، مثلاً.

إن الأسى على الفقدان – فقدان أرض لا عودة لها، بـل فقدان موقع روحي تكاد رسومه تبيد، كما توشك أن تمحي آثـار الأطلال الدارسة في أشعار قديمة وجميلة مازالت تهز مشاعرنا - إنما هو أسى موجع، وصادق حقًا ليس فقط في"الواقع" الظـاهري الملموس بل كذلك وأساسا في الوجود الفني القصصي عنـد هـذا الكاتب المبدع ذي اللغة التي يمتزج فيها الشعر بالسرد، والبـوح بالنجوى، حتى وإن كانت تحمل الشفرات بشحنة واضـحة ربمـا

كانت أثقل قليلا مما يراد بها،من قبيل معادلة النوبي بالطائرة فـي مفتتح القصة، وما تجره هذه المعادلة من مشابهات متوقعة. وهـو ملمح مضطرد في كل العمل القصصي لإبراهيم فهمي، بقدر مـا أعرفه.

ومن هذا القبيل أيضا التماهي مع"الجميزة المباركة" الـذي يوحي، بقوة، بالتوحد مع أرض الأجداد، وأرض الوطن، وهو هنا ناجح وفعال. الموهبة الكبيرة والمقدرة التي لا شك فيهـا اللتـين عرفناهما عند هذا الكاتب كانتا كفيلتين بأن تجنبه مغبة هذا التكرار الذي يوشك أحيانًا أن يكون آليا، في الإيقاع وفي الـرؤى علـى السواء، وإن كانت حلاوة هذا الإيقاع، وغوايتـه، ممـا يشـوق، ويروق، في كثير من الأحيان.

رحل عنا إبراهيم فهمي، بموته المفاجئ المبكر، وترك لنا آثاره الجميلة البديعة، والحسرة التي تخلف انطفاء نجم أضاء لنـا أرضا في روحنا لعلها كانت في عتمة من الوعي، فكشـفها لنـا، باهرة وساطعة.

ما هي دلالة"التكرار" عند إبراهيم فهمي، فضلاً عن قيمته الموسيقية أو البنائية؟

أتصور أن دلالة التكرار هنا – وهي تقنية ورؤية في آن – هي بالضبط دلالة النوستالجيا إلى المفقـود، أي الحنـين إلـى

أرض الجنة المفقودة، النوبة التـي أضـفيت عليهـا هالـة مـن اليوتوبية.

اليوتوبية أو ألUtopia هي اللامكان، أو الموقع المفقود.

إنه في كل عمله تقريبا ينادي هذه الأرض المفقودة، بكـل ما في الغنائية من شجى وشجن، ولا يفتأ يبتعثها:

"يا مدينة العشاق يا أم البلاد.. أحبك... على بابـك فتـى عاشق، يا مدينة العشاق إني أعرفك.. فاعرفيني وتذكري..كيـف حملتني على كتفك العالي.. سبحان من أغواني بك".

وفي موضع آخر من قصة"بحر النيل، نيل وبحـر":"أول صباح في بلد بلا بحر، صباح بلا نهار، صباح بلا ليل، وجبـين بلا شمس (كانت تزينه شمس البلاد) وجبين كان يزينه في الليالي قمر.. أيام بلا وطن كبحر بلا منابع، بلا مصب.. كانـت الـبلاد بلاد ببحر.. جاءت بلاد بلا عطر... يا جميلة من نصب المصائد للبنات في الشوارع وأبحر.. أسارى من أرض ببحر إلـى أرض بلا...! من بنى هالبلاد الجديدة لا يعرف في زي بيت من البيوت يدق بالعشق قلبك يا بلد.. من بني هالبلاد لا يعرف أن الناس تحب أن تبني قراها فتعشقها.. وتحب بحورها فتعشقها"

فهذا توجع صراح الغنائية على فقده جنة النوبة القديمـة، ونكران"النوبة الجديدة" إن كان ثمت، وبحر النيل في تلـك الجنـة المفقودة كان هو البحر، أما البلد التي بلا بحر فالصباح فيها بـلا

نهار ولا ليل، كأنه ضوء بارد لا حرارة فيه ولا تغير، بلا شمس ولا قمر يزينان جبين المعشوقة التي تلتبس هويتها هنا فهي، فـي آن، المرأة أو الفتاة أو الأم أو البلد، أو هي جميعا، وهي جميعـا موضع حنين لا برء منه.

ومادام هذا الحنين لا عجبا فلا بد له أن يشعشع- حتى لا يطاق – بشاعرية منثالة منسابة ومتدفقة، من ناحية، ولابد لـه أن يكسب بعدا أسطوريا وتراثيا- شأن كل حنين إلى فردوس مفقود.

انظر مثلا هذه الفقرة من قصته"يا مجمع العشـاق" أو"يـا مجمّع العشاق" سواء: يا أخا في ا ، لا تعرف نفس بـأي أرض تعشق، فهلا نادتني، يا أخا، حبيبة من بعيد (لا ترفعـي فسـتانك، فالأرض من تحتك لا هي ماء ولا هي زجاج، واعتـدلي مهـرة تسعى إلى خيال)

فهذه النوبة- الحبيبة تنادى أو تنادي من بعيد، لا بـد أن يكون النداء من بعيد، فهل هي ملكة سبأ بلقـيس النوبيـة؟ أهـذه أسطورة الشاعر الشخصية التي تمس قلوبنا ووجداننا وتوقظ فينـا هواجس أسطورية كامنة، ولكنها راسخة الكمون؟

فإذا بدأنا قصة"بحر النيل" – في مجموعة بهذا العنوان – وهي تنويع على قصة"بحر النيل، نيل وبحر" في مجموعة"العشـق أوله القرى" – كما هو شأن معظم أعمال إبراهيم فهمي القصصية فهي تنويعات على نغم أساسي واحد وحيد هو الحنين إلـى أرض

جنة مفقودة- جغرافيا نعم، ولكن روحيا أولاً وأخيرا- وجدنا، من أول مفتتح للقصة:"لا البلاد.. بلاد ولا الدنيا دنيا ولا القمر قمـر.. أمانة تضرب لنا يا ضراب الغاب وضراب النار، فنغني.. حتـى تغني الدنيا معنا، ويسمعنا بحر النيل، هناك مـن الـوطن القـديم فيرجع لنا ينادي الشمس بنت السموات العلى كي تبل أجنحتها فيه وتدله على مكاننا الجديد.." إلى آخره.

ففي هذه الفقرة وحدها ما يشبه تلاوة الرقى والتعازيم حتى يعود الوطن القديم- عن طريق الغنائية، عن طريـق الشـاعرية، عن طريق ترداد الحنين- أليس هذا هو ما فعله إبـراهيم فهمـي طوال حياته القصيرة الجميلة؟

ثم إننا لا يفوتنا أنه يسمى النوبة المفقودة بالوطن القـديم، أما النوبة الموجودة فهي مجرد"مكاننا الجديد"، وهي ليست وطنـًا وطنًا جديدا، هنا على الأقل، وإن كانت هذه التسمية تأتي بعد ذلك في سياقات أخرى. في هذا الوطن القديم- فـي ذلـك الفـردوس القديم- يبتعث لنا القاص إبراهيم فهمي طقوس المـيلاد والختـان والعشق والزواج والعمل والموت، في مناخ يجمع بـين واقعيـة التفاصيل الدقيقة الملحوظة بعين صاحية يقظة للمحات الموحيـة، وبين شاعرية النجوى والنداء، فمن تقنياته المألوفة أنـه ينـادي: النداء موجها للأرض وللأشخاص ولمفردات الكون على السواء، كما إنه موجه للذات أو للحبيبة على السواء"

ومثل كل جنة يوتوبية فإن الشبق أو الإيروسية له مكانة البراءة الفطرية الأولى، على عرامته وسريانه في كل مسام نسيج الفردوس.

في إحدى فرائد قصصه"الزمان طواف" نجد إحدى النغمات الأولى تعزف وتعزف هذه الإيروسية الأولية:

"كانت الشباك تحبل بالسمك، والريح تحمل بالمطر، والنخلات تحبل بالتمر، والبنات تحبل بالعيال أقمارا، ضروع المراعي لبن، والبحر أعلى من حواف البيوت، في الشباك جواهر، في الشباك بردية كتب عليها اسم الصغير الأمير القمر!"

فانظر هذه الجسدانية التي يملأ القصاص الشاعر كل مفردات الكون بلحمها، من الشباك إلى النخيل إلى الريح إلى البنات، ولا أظن انه اختار مفردة"البنات" بدلاً من"النساء" الحبالى بالولد، على سبيل الخطأ أو الولادة، كما يحدث دائما في كل مناخ بين العذرية والخصوبة، بين البكارة والولادة، كما يحدث دائما في كل مناخ"بدائي" و"أسطوري"، حيث العشق غير مرادف للإثم، وحيث الشبقية هي الفطرة دون زمت ولا تكبيل.

ولكن هناك في هذه القصة بالذات إثما مضمرا غير مفصح عنه أفضى إلى أن هانم- البنت الأسطورية، هل هي بديل للنوبة التي فقدت بكارتها؟ - تلد كائنا مسخًا برأس تمساح صغير، وعلى ظهره كومة لحم حمراء بذراعين صغيرين، هل هذا الشوه

مجرد شطح فنطازي غير محكوم؟ أم إن الإثم الطارئ هـو فـي صلب هذا التفجع؟

"كان لك يا زينب بحر، كانت لك شمس، وكان لك قمـر، كان لك بيت، وكانت لك بلد، غضب البحر، ورسى الناس في بلد غير البلد"..

"على باب هانم مرايا كبيرة من الوطن القديم، على المرايا ثعبان كبير في رأسه فص من ياقوت، وزمردة، قلت: يـا إلهـي، ودخلت، فوجدت نفسي أمام فرج هانم كأنه الشـمس فـي سـاعة غروب،لما تفتح بواباتها الحمراء، قلـت: يـا إلهـي، فانطفـأت، وضعت يدي فوجدت بحرا باردا في أواخر ليلـة شـتوية.. إلـى آخره.

فهذا هو الخصب المفتقد الذي استحال إلى برودة وانطفاء، وأفضى إلى شوه ومسخ.

"لو ماتت الروح في الجسد تحمل على قدميك كومة لحـم ميتة"

والسارد ينادي هذا المسخ ولد هانم:

"غسلت وجهك للمرة السابعة يا بلاج فلا رجعت لك شمس ولا رجع لك قمر ولا خرج كل من البحر تمساح يعطيك وجهـك القمر، ويأخذ وجهه التمساح.."

من علامات افتتانه بأرض النوبـة الحلميـة القديمـة أن إبراهيم فهمي مسحور بما أسماه مرة، عنوانا لإحدى قصصه"لغـة الأحبة" التي كان قد نشرها من قبل بعنوان"لغة الـبلاد البعيـدة"، وهي لغته الأم مع تمكنه من العربيـة الفصـحى، وقـوة تملكـه لناصيتها.

له قصة بعنوان" أغينة نوبية للهجرة الأخيـرة" (قرأتهـا مخطوطة بهذا العنوان، وقد كان هذا هو عنوان مجموعته الأولى المخطوطة الذي تحول فيما بعد إلى"القمر بوبا"- مما له دلالة، ثم قرأتها مطبوعة في صيغة أخرى بعنوان"أغنية نوبيـة للهجـرة") تتردد في هذه القصة المفردات والتعبيرات والأغنيات بلغة"الكنوز" (إحدى اللغتين النوبيتين) التي قال عنها مرة ما معناه إنها الـنقش الذي لم يقرأه أحد، وتأتي هذه المفردات بموسيقاها غير المألوفـة في سياق العربية السلسلة المنسابة على سننها، لتبتعث جوا كأنـه سحري، وكأنه أسطوري، وهو في إحساسي، بالغ الانسجام فـي نسيج القصة مع أنه يسبغ عليها مسحة آسرة، فتأتي، علـى هـذا النحو، مفردات مثل السافا (قلادة من الذهب تلبس في العنق بشرح الكاتب) يا هوى يعني يا ناس، أو امبنا أي أبي، أو السكوتية وهو نوع من تمر الجنوب أو نلنو بمعنى انظر وهكـذا. وفـي هـذه القصة- وفي غيرها- تتردد مفردات الأغاني النوبيـة، وتبعـث الرقصات النوبية بما يوحي بذلك الحنين الذي أسلفت إلى مـاض

لن يعود وهو مع ذلك قائم ماثل – في الفن أو في الروح سواء – لا يريم.

في قصته"بيت أبيض في النوبة" يقول إبراهيم فهمي هـذا المعني، بإفصاح ليس بعده إفصاح:

"بالعشق الذي غلبني رسمت في كتـابي آخـر صـورة للوطن، بقباب بيض ومصاطب بيض، وحارس البنات والـديار، الذي هو أبي، ولؤلؤة بيضاء التي هي أمي.. مالها الدنيا لو تصير كبلادنا بيضة نعام، بيضاء بيضاء"

وتنتهي هذه القصة بنداء لأبيه، وقد أصـبح النـداء مـن تقنيات هذا الكاتب التي نتوقعها ونعرفها، كما إن إبتعاثه المتصـل للأب – صورة"أو قامة فوق عادية، توشك أن تكون نموذجا أعلى Archtype في شموخه، ورسوخه، بل هو يسميه أحيانا"أبا الكنوز أجمعين" شأن ابتعاثه لنموذج آخر هو هانم حسين الأم التي هـي أصل ومثال الجمال والخصوبة ورمز الأرض المفقودة، يجـري هذا النداء إذن على صيغة سؤال، ينطوي على حسرة وحرمان:

"سألتك أبي: لو يصير البيت، الجديد، بالوطن الجديد، كما ديارنا البيضاء بالوطن الأول، لو تصير الدنيا يا إلهـي كبلادنـا الأولى، بيضة نعام بيضاء بيضاء".

وهو إذ يضع في هذه القصة خطًا فاصلاً بـين البيـاض والسواد، إنما يقسم عالمه قسمين: أبيض هـو الجنـة المفقـودة، وأسود هو واقع أرضي سرعان ما قضى على الإنسان، كما لعلـه أصاب بعض فنه بعطب لا بـرء منـه، هـو عطـب السـرف الرومانسي الذي نادرا ما استطاع الكاتب أن يسخره، أو أن يسخر منه، وإن كان قد وفق إلى استثماره شعريا على نحو فائق العذوبة في تقديري.

أرض الجنة المفقودة عند إبراهيم فهمي هي أيضـا أرض الأسطورة أو التاريخ الفرعوني أو العربي على السواء. فهو إلـى هذين التيارين العريضين المخصبين ينسب هذه الأرض بقوة، في مجمل عمله. وفي قصة له أملك مخطوطين لها، هما تنويعان على نغم واحد أساسي مع اختلافات يسيرة وإضافات أو حذف لفقـرات هنا وهناك، واللافت للنظر أن إحدى صيغتي القصة بعنوان:"يـا عريس والشمس طلعت" والصيغة الأخرى بعنوان دال هو"انتظار آتون" وفي كلتا الصيغتين تبدأ القصة:"وقفت تحت سقف المدينـة وحدي، أنادي الشمس، باسميها الأعجمي والفصيح الحسن، تخفيت لها وراء العابرين، وإشارات المرور، كي أفاجئها على غرة، ثـم أدحرجها على الطرقات، وأجمعها في حجري، فتتبعثـر دنـانير وتتبعثر فضة".

ومع أن القصة تعنى بمفردات الحياة اليومية بل تنتهي بغرق السارد وهو يحاول أن يمسك بالشمس فلا تنال يده إلا نفايات وتفاهات حياة كل يوم، وأشياءها الرثة التي يوردها بالتفصيل، وهو ينادي الشمس، وبينما تنتهي الصيغة الأخرى بحسرة نهائية:"لكنها لم تشرق" إلا أن النفس الأسطوري العربي يأتي في القصة المعنونة بعنوان فرعوني (ولا يأتي في الصيغة الأخرى) على هذا النحو:"قال أبي: متى كان أجدادي من أولاد الزهراء فاطمة، سحبتهم الشمس المباركة من أقصى الحجاز، لازمتهم بالبحر، وهناك إشارات لهم على النهر العظيم.. قالت للشمس اسمين: الأعجمي والفصيح الحسن، فناديت، ولم تسمعني"

هذه النهايات الفاجعة إذ يغرق السارد، ولا تشرق الشمس، ولا تسمع نداءه، تصدمنا بحس الفقدان الذي لا يعوض.

ومع ذلك.. مع ذلك، فإننا نحن نسمع هذا النداء، ونهتز له، ولم يغب هذا الراوي الجميل قط، ومازالت شمس إبداعاته العذبة تشرق، وتدفئ وجداننا وقلوبنا بحس من العرفان بجميله، والحزن لفقدانه، والاعتزاز بأنه كان – وسيظل – بيننا، لا يغيب.

"أوراق زمردة أيوب"(*)

بدر الديب

قال د. شكري عياد في تذييله هذا الكتاب إن:"بدر الـديب في غير حاجة إلى تقديم، الذين يعرفونه يعرفون وجها من الوجوه المشرقة في أمتنا العربية. وإذا جهله الكثيرون فليس هذا ذنبه بـل حياتنا الثقافية. فبدر الديب لم يكف عن الكتابة منذ أكثر من ثلاثين عاما وإن لم ينشر من كتاباته إلا أقلها..."

وحقيقة إنه لمن الغريب أن هذا الكتاب"حـديث شخصـي" الذي يتضمن رواية"أوراق زمردة أيوب" مع ثلاث قصص طويلة، كان أول كتاب نشر لبدر الديب. حدث هذا النشر (سأظل اعتبـره حدثا لأنه جاء بعد صمت عن النشر استغرق نحو أربعين عاما.. تصوروا!) في ١٩٨٤ وتوالت بعد ذلك كتبه المنشورة. مع أن بدر الديب نشر منذ الأربعينيات المبكرة قصصا قصيرة في مجـلات مثل"الأديب" و"الآداب" ومجلة"الفصول" و"البشير" ونشر أيضا كتابة

(*) "أوراق زمردة أيوب" – بدر الديب،ط١، ١٩٨٢ ، من "حديث شخصي" القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

من الممكن أن نسميها، في تقديري، شعرا بل شـعرا طليعيـا أو نصوصا"عبر نوعية" تشتمل على الشعر والتأمل والفلسفة والقص، في مزيج فريد وخاص، وتظل هـذه الكتابـة تحـتفظ بمكانتهـا الطليعية، الآن بعد مرور نحو ستة عقود منذ تلك الفترة المبكـرة وأوقن أنها ستظل تحتفظ بهذه المكانة غدا، وبعد غد، وإلـى أمـد طويل.

كتب بدر الديب في أواخر الأربعينيات كتابا كـاملاً هـو كتاب"حرف الحاء" لم ينشر حتى عام ١٩٨٧. إنني أرى في هـذا الكتاب آية من آيات الشعر الطليعي أو النص عبر النوعي. هـو كتاب جدير بأن يقع في موقع الصدارة مـن التجـارب الشـعرية الحقيقية المكتملة.

نشر بدر الديب كذلك مسـرحية"الـدم والانفصـال" فـي مجلة"الآداب" في الستينيات. ثم له ديوان آخر من الشعر، أعتقد أنه أعطاه عنوانا هو"راحة العشق والجبل" ولم ينشر حتى اليوم، مـن ضمن مخطوطات لا حصر لها – أي أنها بالفعل غير محصورة- منها الكتابات الشعرية ومنها ما يكون مجلدات في الكتابات النقدية. خسارة!

ترجم بدر الديب مسرحيات كثيرة منشورة لوليم شكسـبير ووليم سارويان وغيرهما، وفي أثناء ذلك عمل مستشـارا ثقافيـا لمؤسسة التحرير، وكتب في جريـدة الجمهوريـة، ثـم رئيسـا

لتحرير"المساء" وكتب عشرات وعشرات من المقالات كل مقالـة منها دراسة كاملة ومكثفة لقضية من قضايا حياتنا الثقافية.

نشر بدر الديب كتابين هما"السين والطلسم" و"تـلال مـن غروب" فـي ١٩٨٧، وفـي ١٩٨٩ نشـر ثلاثيـة"فيمـا وراء الكينونـة":"أقسـام وعـزائم" و"إعـادة حكايـة حاسـب كـريم الدين""المستحيل والقيمة". وفي ١٩٩٠ نشر روايته المتفردة"إجازة تفرغ" وفي ١٩٩٤ أعاد نشر"أوراق زمردة أيـوب" فـي كتـاب مستقل. ونشرت له مسرحية"الدم والانفصال". وفـي التسـعينيات ترجم"الموت والوجود" و"موت الأدب" و"سلطان الأسطورة"

بدر الديب، حقيقة، في رأيي الموضوعي، هو من أعـلام مثقفينا النادرين، ليس فقط بإنجازه، بل أساسا بمـا يخـتص بـه من"شرف ثقافي" وتنزه فريد عن مواقـع الشـهرة أو السـلطة أو الادعاء. هو من كتابنا مرهفي الحساسـية، سـواء فـي أعمالـه الروائية أو أعماله الشعرية أو أعماله النقدية الكثيرة. لا يمكن أن ننسى لبدر الديب، أيضا، أنه في خلال رئاسته لتحرير"المسـاء" – بمساعدة عبد الفتاح الجمل- وبمبـادرة منـه شخصـيا، كانـت صفحة"المساء" الأدبية منبرا مفتوحا لكل تجارب وخبرات الأسماء التي أصبحت تحتل اليوم مكانة مرموقة في أدبنا المعاصر.

كل هذا، مع ذلك، لن يفي بقدر بدر الديب، كتقديم.

لن أتناول في هذه العجالة إلا رواية"أوراق زمردة أيوب"

ولن أشير في"أوراق زمردة أيوب" إلا إلى طقس"الكتابة – الاعتراف" ليست"أوراق زمردة أيوب"، بداية، كتـاب"حكايـة" أو كتاب"قص" كما يقول الكاتب نفسه، أو على الأصح، كمـا يقـول الصوت المتكلم بالحديث الشخصي طوال الكتاب. ما أقرب الصلة بين الكاتب، وبين هذا الصوت،حتى إن لم يتطابقا في كتلة واحـدة معطاة.

فإذا كانت"أوراق زمردة أيوب" ليست حكاية، فما هي؟

أنا موقن أن هذا الكتاب هو بالفعل من عيون الروايات، أو من أهم منجزات الأدب المصري الحديث، ذلك أن الرواية كما هو معروف الآن ليست أية حكاية، وليست لها مواصفات مسـبقة أو أطر جاهزة بل هي شكل متجدد باستمرار وقابل لاستيعاب خبرات متنوعة كانت تعد إلى عهد قريب كفرا بقداسة مفترضـة للنـوع الأدبي"الروائي"، من قبيل خبرات الـنص التـوثيقي، أو الشـعر الصراح، أو التأمل الفلسفي.

فكيف نتناوله في هذا الحيز الضيق الذي لن يفي – قطعا- بكل ما يثيره الكتاب من مشاكل وقضايا وتأملات شديدة الإمتـاع وشديدة الثراء. نحن أمام منجم – إذا صح القول – غنـي، فيـه مسارب كثيرة وعميقة. لكنها مسارب ساطعة الضوء أيضا.

ربما كان من المداخل إلى الكتاب أن نشير مجرد إشـارة إلى القضايا التي يتناولها الكتاب، وصلة هـذه القضـايا بالكتابـة

نفسها.. سوف نجد، دائما، أن المادة الخام التي تتضمن"الموضوع" إذا جرؤنا على انتزاعها من سياقها الحي، هذه المادة، إذن، فيهـا محاور أساسية تتكرر، لأنها هي النغمات الأساسية في الاعتراف. ذلك أن الروايـة كلهـا – فـي تصـور ممكـن لهـا – تتخـذ صيغة"الاعتراف" والحديث الحمـيم. بـل تكـاد تكـون بـديلا لـ"الاعتراف" بمعناه، وبطقسه المسـيحي، بـل القبطـي. أو إذا وصلنا إلى النهاية المطلقة لهذا الحدس: إنها اعتراف.

لكنه من ناحية أخرى كتاب مسعى – متحقق- لصـياغة وعي بالوجود.

أختلف مع الدكتور شكري عياد عندما يقـول:" إن كـل واحدة من هذه القصص هي محاولة للفهم".. أعتقد أنها صياغات، عميقة وفعالة، و ليست محاولة. بل هي تشـكيل لـوعي عميـق وجارح، لإدراك المعرفة.

المهم في هذا- وهو ساطع الوضوح فـي الكتـاب – أن المعرفة هي الوجود، وبصـيغة مقابلـة إن لـم تكـن مطابقـة، إن"الكتابة" هي وجود.

هذا مصوغ صياغة مفصحا عنها تمامـا فـي الكتـاب. وليست هذه كلماتي بل هي من نص الكتاب.

القضية الأساسية هنا هي قضـية"الوجـود – المعرفـة- الوجود" بهذا الترتيب: الوجود الذي يفضي إلى المعرفة ثم ينتهـي

بالوجود، هذه الدائرة المغلقة يقطعها دائما خط مستقيم هـو خـط الاقتحام، هو خط البوح المستتر، خط الإفضاء المقنع، إن صـح التعبير، أي خط الاعتراف.

ولا ننسى طبعا أن الدائرة هي المطلق الذي لا يمكـن أن ننسبه إلى شيء آخر غير ذاته. كأن الكتابة – لا العقيـدة – هـي التي تسدى نفسها للمطلق، وهي بذلك فقط تحل مسألة الوصـول (الوصول إلى خلاص) لأنه في الدائرة لا بداية ولا وصول. العلة في المعلول والغاية النهائية هي نفسها البداية، سعي دائري بلا بدء ولا انتهاء.

وفي فصل"الأبوكاليبس" من الرواية نجد كل ذلك مفصـحا عنه بتمام الإدراك:"قد لا أستطيع أبدا أن أعرف البداية، ولكن في الرؤيا، وفي الحقيقة، بداية. إنها كانت، قائمة، لا تـزال". (انظـر التنقيط بالشولة، وإيقاع الدلالة: كانت – قائمة – لا تزال)

وهي مشكلة ميتافيزيقية.

الكتاب يشي بحس ديني عميق، وبـالمعنى الأعمـق. لا أقصد مجرد الحس الديني المتواضع عليه، بل أعني قضية الوعي بالإنسان وهو ملقى في الكون يسعى باستمرار إلى إمساك دلالة أو معنى أو فهم أو إدراك لوجوده، بحثًا عن خلاصـه، بحثًـا عـن تحقيق هذا الوجود."الاعتراف هو التجربة الإنسانية التي تسـتحيل

فيها المعرفة إلى وجود" ولي أن أقرأ، دون تردد،"الفن" أو"الكتابة" في مقام"الاعتراف".

هذه المشكلة تتبدى في الصياغة بطريقة قد تبـدو أحياناً بسيطة، لكنها محملة- في الحق – بمستويات عدة تؤرق زمـردة أيوب. نحن نجدها منذ أول كلمة تقريبا إلى آخر كلمة تقريبا ليس فقط في"أوراق زمردة أيوب" بل في كل"حديث شخصي" و ربمـا في كل ما كتب بدر الديب.

إن من أهم المشكلات التي يتناولها هذا الصوت المتحدث بالحديث الشخصي مشكلة الكتابة:

"إنني أجلس لأكتب"

"إنني أريد أن أكتب"

"إنني أفعل الكتابة"

أي أن الكتابة هي الشغل الروحي الأساسـي المخـامر. وليست الكتابة هنا بطبيعة الحال مجرد الكتابة أي الخط أو الفن أو حتى الصياغة بل هي في تصوري، ربما كانت ما يقوله سـورين كير كجور عن الوجود ذاته.

سورين كير كجور وهايدرجر يلقيان بوجودهما في هـذا الكتاب من البداية حتى النهاية بشكل شديد الوضوح، ولكنه متمثل ومستوعب بحيث يكون الصوت هو صوت بـدر الـديب ولكنـه يحتوي على خبرة معذبة وثرية وعميقة وتستغرق خبـرة هـذين

الفيلسوفين الكبيرين، مقطرة من خلال تجربة بدر الديب التـي لا تقل ثراء ولا تعذيبا.

الكتابة إذن هي كما يقول كير كجور عنـدما تكلـم عـن الوجود، ويغيب معنـى الـنص حرفيـا، ولكـن المعنـى هـو التالي:"وجودي هو نداء وابتهال. وهو يتم في اليأس المزلزل" هذه صياغة كير كجور، وهذه أيضا صياغة زمردة أيوب. الكتابة هنا فعل يهدف أساسا إلى الخلاص، أما أنه يصل أو لا يصـل إلـى الخلاص فهذه مسألة أخرى. أظن الإجابة تقع في جانـب أنـه لا يصل.

السؤال إذن هو: هل يتحقق الخلاص بهذه الخبرة التي تبدأ منذ أول صفحة في هذا العمل الكبير، أم لا تتحقق؟ هذا السـؤال موضوع للتأمل والتفكير. أتصور أن الكتاب لا يضع حلاً. كـأن الكتابة نفسها هي الحل الوحيد المطروح. كأنما هي – وليست هي – الإجابة الوحيدة الممكنة.

من القضايا الهامة التي استثارتني حقيقة أنه في خلال هذا الصراع مع الوجود، الصراع بحثًا عن المعنى وعن الدلالة، وعن الخلاص، يظهر الحب. والحب من خلال هذا الصوت المتحدث- صوت زمردة أيوب، أم صوت بدر الديب؟- له وجهـان: وجـه الحب- الجسد، الحب – الخطية، وهو حب مدان وعنيف وجارح وقاس. حب في الواقع ليس إلا الوجه الآخر لمشكلة الوجود التـي

تتمثل في جانبين: جانب امتلاك الذات، تملك الذات (هذه عبارات الكتاب) ويقابلها طول الوقت وجه آخر للحب ملازم وحتمي، وجه الاستلاب والغربة والفقد. كأنهما متلاصـقان، كأنهمـا وجهـان متلازمان من خبرة واحدة هي خبرة الحب. ولكـن هـذا كلـه، بوجهيه، جانب من جانبي الحب.

الجانب الآخر هو الحب الذي يتمثل، مثلاً، عنـد زمـردة أيوب في القديسة دميانة: الحب الملائكي، النور الصافي، النعمـة الكاملة. هو إذا شئت الحب الإلهي، والعبادة الكاملـة، والتبريـر بالإيمان، التبرر بالنعمة. وهو في هذا الجانب الأساسـي، الغايـة والمسعى من عملية دائرة الوجود، الغاية التي يسعى إليهـا هـذا الصوت باستمرار.

وبالطبع لن أشير الآن إلى قضية النعمة التي تشغل بـؤرة مركزية في الكتاب، ولا إلى قضايا مثل قضية الحب نفسها روحيا وجسديا وقضية التوبة، أو قضية الخفاء، أو الخطيئة، أو"الوجود – الفساد"، أو"الامتلاك – الفقد"، أو النعمة والتبرر، ولا إلى غيرهـا من القضايا التي تتطلب دارسة بل دراسات طويلة أو معمقـة، أو على الأقل مدركة.

من الملاحظات الأساسية في تقنية الكتاب، هذا التشـكيل الدائري ولكن ليست المسألة مجرد مسألة معمار أو تشـكيل، أي أنها ليست مجرد تقنية، بل هي الخبرة نفسها، تجربة البحث عـن

بداية الوصول إلى النهاية في خبرة دائرية لا بداية فيها ولا نهاية، هي خبرة الوجود نفسها عند هذا الصوت المتفرد، المنفرد (هـل أقول عندنا جميعا، لو أننا فقط أصغينا) ولذلك نجد هذه الدائريـة في كل تركيبة التقنية الفنية. نجد أن زمـردة أيـوب مـثلا فـي قصة"ترتيب الغرف" من"حديث شخصي" تولد حيث تموت (كما إن سميحة عبد العظيم مثلا تولد وتموت في القناطر) وتتكـرر هـذه الظاهرة الدائرية، مع تعدد الأشكال والصور، بل نجدها تقريبا في كل هذه الصياغة الدائرية التي يقطعهـا خـط الإفضـاء، خـط الاعتراف، الكتابة هي الخط الذي يقطع هذه الدائرة.

بالطبع هنا لا يمكن أن نشـير، بتفصـيل كبيـر، إلـى الإجراءات الفنية، أو الحيل – بالمعنى الفني- وكلها طبعا دقيقـة ومحكمة. فأنا أزعم أن هذا الكتاب ليست فيه كلمة واحدة زائـدة. وعلى الرغم مما يبدو من تكرار حرفي، فإن كل الحيل التقنيـة، كلها، مقصودة ومحكمة وموظفة ومن ثم فهي ليست مجرد تكرار، على الإطلاق، بل تنمية. ووظيفتها من ناحية أخرى ليست وظيفة فنية فقط، بل وظيفتها نقل أو"إيجاد" الخبرة العميقة: تجربة معانـاة الوجود، والبحث عن الخلاص، عن طريق المعرفة، عن طريـق الكتابة ثم الوصول في النهاية، بل البدء منذ البداية، إلى مواجهـة الموت بحيث تغلق الدائرة، ويغلق الوجـود، وتنتهـي المعرفـة بالتالي. أو – على الأقل- لا يصبح لها موضع ولا معنـى، فـي

ذاتها، اللهم – ربما – إلا إذا وجـدت طريقهـا إلـى"الكتابـة" أو إلى"الفن" وفي هذا السياق فإن نسق الاستعارات والإشارات محكم متدفق متراسل متجاوب، ودقيق، وشاعري أيضا. في هذه اللغـة شاعرية رقيقة ومخامرة وواضحة.

هناك مسألة أحب أن أثيرهـا بسـرعة، لأخلـص منهـا بسرعة، هي مسألة علاج القضايا العامة، أو المشكلات"الفكريـة" التي تأتي في صلب العمل الفني. في الأول نجد أن بـدر الـديب يثير قضية"الأدب"، أو على الأدق، قضية إميلي ديكنسون، حيـث نجد صفحات كاملة، مع ترجمات وافية من شعرها- بل ونصوص باللغة الإنجليزية مكتوبة بالخط العربي- كما لو أن هذه دراسـة نقدية متخصصة.

دعك الآن من أن هذه التقنية أصبحت من صميم التقنيات الروائية الحداثية، بل إن هناك روايات قائمة عل هيكل كامل مـن البحث المتقصـي الـدقيق، والتوثيـق التـاريخي أو النقـدي أو الاجتماعي إلى آخره، هيكل يستغرق العمل الروائي كله ويقـبض عليه.

انظر فقط – إذا شئت – إلى الصلة العميقة الحميمة بـين هذه"الدارسة" وبين دخيلة زمردة أيوب نفسها، فكأن زمردة أيوب- محقة وواعية، أو محقة وغير مدركة تماما- ربما – قد توحـدت مع الشاعرة الأمريكية التي جعلتها موضوع دراستها الجامعية بل

جعلتها موضوع خبرتها الحياتية (لا أريد أن أنزلـق ولـو لمـرة واحدة إلى حكاية الحكاية. إما أن تقرأها بنفسك- من فضلك- أو.. هذا محض شأنك!)

ثم هناك مشكلة الثقافة، أو مشكلة مصير الوطن أو مشكلة التحول الاجتماعي، والتغيير الذي سمي اشتراكيا، كلها مشكلات- مع تقصي جوانبها – وثيقة الصلة، بل عضوية الصـلة بزمـردة أيوب.

ثم تأتي المشكلة التي تثار- عن سوء قراءة فـي معظـم الحالات- فيما يتعلق بخطبة للسادات عـن المسـتقبل، أوردتهـا زمردة أيوب، بينما هي تعرف أنها هـي، حميميـا وشخصـيا- وإشارة إلى ما هو أكبر منها أيضا- تعرف أنها لا مستقبل لهـا. وكأنما هي كاسندار تنذرنا بسوء المصير فعلا، بأنـه لا مسـتقبل لمصر كلها على الأقل إذا واصلت الانحدار في طريقها التاريخي الراهن. كأنما مصر (كيمي) نفسها هي المريضة الآن باللوكيميا.

هذا الأسلوب من الحيل الفنية شـديد البراعـة والحـذق والذكاء لأنه ينطوي على مفارقة وعلى قدر من السخرية والتهكم الدال، سافرا أحيانًا ومكتوما في الغالب. ليست هذه القضـايا إذن مقصودة بذاتها على أي نحو من الأنحاء (هذا قصور أو تخاف في التلقي لا يكاد يغتفر)، هي إذا أحببت يمكن أن تكون الخرسانة- أو المادة الخام- التي يصنع منها الهيكل والتي يوضع عليهـا البنـاء

القصصي. إن الكثيرين يظنـون أن هـذه المـادة الخـام، هـذه الخرسانة، هي البناء. ولكنها فقط هي المادة الخام للبناء الروائـي الذي له جسده الخاص.

أحب كذلك أن أشير بسرعة إلى مسـألة العمـل الفنـي وعلاقته بالبحث الفلسفي والديني، ولا أقصد البحث العلمي فقط بل البحث"الوجودي". ذلك أن الكتاب- كما هو طقس اعتراف – هـو بحث ملتاع (في داخل الطقس) ومواجهة لأقصى مصير، وأكثـره إطلاقية ونهائية، مواجهة للموت المعروف المؤكد. بحـث عـن المعنى، عن الحب، عن المعرفة، عن الوجود، بينما الوجود كلـه مقضي عليه بالانقضاء، دون إمكانية للمراوغة. ومن ثم فالكتـاب ينتهي برسالة يأس عميق بالمعنى الكيركجوردي أيضـا ووعـي عميق به في رسالة الأمل المستميت، رسالة الوجود المغلق:

"ليس في السماء خط ولا كتابة"

ومع ذلك يستمر الخط، وتستمر الكتابة، إلـى أن يسـقط الموت القلم.

فإذا كان حقًا أن"الكتابة" هي"فعل الوعي".. أو إذا شـئت، ربما لمن يكن فعلا خالصا للوعي، فإن القصدية نفسها مطروحـة لسؤال حرية الإرادة المطلقة. السؤال يثور: أية آليات غير مدركة وغير إرادية تكمن وراء فعل الإدراك وفعل الإرادة؟

ما هي الكتابة في هذا الكتاب بنص الكاتب:

"الكتابة فعل وصلاة"

"الكتابة فعل ومسيرة"

"ما ندركه يبقى يا إلهي ولذلك أكتب"

"الكتابة صوت الخطية وطريق الخلاص"

الكتابة هي الطريق الضيق"

"تمتزج الرغبتان الصلاة والكتابة"

"أموت وأكتب"

"الكتابة للاأحد"

"الكتابة معرفة مسبقة"

"الكتابة حتى الموت، بعد ضرورة الكتابة للحياة" (ألا يعني هذا: الكتابة أساسا بعد الموت؟)

"الكتابة معرفة الداخل"

أحب أن أشير بسرعة إلى مسألة الكتابة"للاأحد" أي الكتابة لكي لا يقرأها أحد، الكتابة لنفي الكتابة. فلعل هذا هو لب مشـكلة الكتابة. وهو موضوع الفصل المعنون"طقس الاعتـراف"، حيـث تصمم زمردة على أن تسلم كتابتها- بعد أن أسلمت جسدها الـذي يفنى بسرعة - إلى تفيدة. وتفيدة هي الوجه الصامت لزمردة، هي الخفاء الموجود الماثل.

وصحيح أن الكتابة قد لا تفضي لشيء، بـذاتها، إذا كنـا نريد منها أن تفضي إلى إجابة نهائية، هذا صحيح. ولكن ليس هذا

هو الجانب الذي أريد أن أثيره الآن. الجانب الذي أريده هـو أن هذه الكتابة – وهي موضوعة لنا هذا الوضع- ليست مجرد الكتابة للتوصيل، مع أنها طول الوقت منقولة لنا، أو لقارئ عارف مدرك وعليه أن يعاني هذه الخبرة كلها أو له أن يعانيها. هنا تفارق حدي لا خروج منه: الكتابة للاعتراف، وللمعرفـة، والكتابـة لكـي لا يعرف بها أحد. فهل هذه الكتابة فقط للخلاص، الكتابة للتحقيـق، تحقيق الذات أو تحقيق الوجود؟... هذه هي المشكلة.

ما نحسه طول الوقت – في تصوري – هـو أن تحقيـق الوجود يتجاوز الذات المفردة ويتجاوز الـذات الواعيـة، دون أن يكون مجرد التوصل هو العامل الحاسم.

هذا هو معنى الحس الديني العميق فـي"أوراق زمـردة". الكتابة هي ما حدده كير كجور بالكتابة أمام ا ، أو الوجود أمـام المسيح، هو الوعي هو تجاوز الذات، هو الخط الذي يخترق دائرة الوجود المغلق.

طبعا السؤال الذي يثور دائما فـي كـل كتـاب"حـديث شخصي" هو هل تم الخلاص، هل تم الوصـول؟ هـذا السـؤال متروك بلا حل.

لأن هذا عمل فني وليس فلسفة. العمل الفني في فهمي لا يضع حلا، ولا يمكن أن يضع حلاً. إذا وضع حلاً أصبح فلسفة أو عقيدة أو خطابا سياسيا أو ما شئت مما يجري هذا المجرى.

وفي"أوراق زمردة" انتهى الكتاب وهي تخرج مـن ذكـر الخطيئة، والوعي بالخطيئة، وليس هناك خلاص، وإنمـا هنـاك سعي لاعج إليه.

ولكني أزعم أن مشكلة الخلاص هنا يجب أن تؤخذ علـى وجهين: وجه الخبرة الروحية، ووجه العملية الفنية. وصحيح أنـه هنا لا يمكن الفصل بينهما، ولا تصور للمعاناة الروحية إلا عبـر الكتابة، وهذه الكتابة بالذات، ولكننا نجد أنه في الخبرة"المكتوبـة" ليس هناك خلاص، وإنما هناك وصول، دائمـا، إلـى مشـارف الخلاص، دون بلوغ حده، دون الدخول في سـياق"النعمـة" دون عبور إلى ملكوت السماوات. أما من حيث العملية الفنيـة فهنـاك إفضاء، هناك كتابة، هناك عمل فني.

ربما كان العمل الفني فيه الخلاص.

الكتاب فيه هذه المفارقة.

هناك جوانب كثيرة جدا يضع الكاتب فيها القضايا، بعمـد وتدبر، وضعا"مغلوطا" بعمق فيه مفارقة. يقول شيئا، وينطوي هذا الشيء على نقيضه. هذه القضية بالذات، قضية الخلاص بالكتابـة من أبرز الأمثلة كأنما يريد أن يقول لنا إن الخـلاص هـو فـي اللاخلاص، كما إن الكتابة هي للأحد.

ليس كير كجور مفتاحا كاملاً لهذه القضية، وإنما هو يشير فقط هناك كير كجور من ناحية، وهناك العدم، من ناحية أخـرى.

هايدجر هو الذي يؤكد العدم لأن النهاية عنده هي العدم. فإذا كان كير كجور هو اليأس، في داخل الإيمان، فإن وهايدرجر هو العدم في داخل الوجود.

وبذلك فإن قضية الكتابة هذه مازالت أمامنا لا حل لهـا، خصوصا ما فهمته من عبارة زمردة:"الكتابة التي أتركها ورائي.. أو لا أتركها"

في"أو لا أتركها" هذا حـرف (أو) لـيس للعطـف، بـل للاختيار. هي تختار، هي تختار أن تحرق هذه الكتابة. ومع ذلـك فإنها تتركها. لماذا لم يحرق كافكا بنفسه كل كتاباته؟ لماذا تـرك لصديقة ماكس برود – الذي كأنه يقوم مقام تفيـدة- أن يحرقهـا؟ وكأنما هو يعرف أن هذا الصديق لن يفعل ذلك، كما لو أن زمردة تعرف أن تفيدة لن تحرق هذه الكتابة على الرغم مـن أمرهـا- وصرختها- ضراعتها:"خذيها واحرقيها دون أن يراك أحد"

لكن الرهان يظل طول الوقت قائما.

الكتابة الآن أمامنا. هذه هي المفارقة التي أعنيها. وهـي تتكرر في مواضع كثيرة، وهي من أشد الأساليب عمقـا ونفـاذا، لأنها تضع اك القضية ونقيضها في جملة واحدة أو فـي عبـارة واحدة أو في بناء كامل واحد.

ليس هذا الكتاب إذن خبرة فنية – بالامتياز – فقط، بل هو أساسا خبرة فلسفية، أو فلنقل خبرة روحية متقدة.

"أيقونة فلتس" (*)

جورج البهجوري

من ملامح ثراء المشهد القصصي في مصر تنوعه وضربه في آفاق أو في أراض متغايرة. نجد مصداق ذلك، مثلا، بعد قصص إبراهيم فهمي، باختلافها البين عن قصص بدر الديب، أو قصص حسني حسن، أو في كتاب"السيرة الذاتية الروائية" أيقونة فلتس لجورج البهجوري.

ماذا يحدث عندما يمسك الرسام المصور، بدلاً من الفرشاة، بالقلم، ويستعيض عن خامة الألوان ومساحات اللوحة الساكنة"الصامتة" بخامة الكلمات واللغة؟

لعل هذه"الرواية" تمدنا ببعض الإجابة عن هذا التساؤل.

انظر إلى هذه الفقرة في انبعاث"رحمة" إبان روعة الصبا:

"وجه في العشرينيات، حجم يميل إلى المستطيل الأقرب إلى البيضاوي.. خصلة شعر أسود برونزي تسقط على الجبهة المكتنزة الشعر يحيط الوجه بإطار أسود لامع دقيق.. في الوسط

(*) دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧.

عينان محددتان أفقيتان وحدقتان كستنائيتان واضحتان يحرسـهما على الجبهة خطان متقنان من الأسود، وكأنهما ينسابان مع خطي الأنف. أنف موضوع بعناية وسط كتلة الرأس، ليس دقيقًا رفيعـا ولا عريضا لكنه معتدل متوسط.. خطا الأنف الرأسيان متصـلان بخطي الحاجبين فوق العينين وسط ساحة الوجـه الأقـرب إلـى المستطيل".

يستمر هذا التحديد التشكيلي الدقيق إلى مـا يزيـد عـن صفحة كاملة هنا، ويتردد مثله على طول الكتاب، بحيث يصـبح خصيصة مميزة للكتابة لا يمكن أن تخطئها العين، فهذه تخطيطات بصرية أساسا، اللغة، إذا أمكن تجريدها عن محتواها (وهو غيـر ممكن) تتوارى، بشكل ما، كأنما ليحل محلها تـدقيق أو تحقيـق عياني منظور قبل أن يكون مقروءا.

"أيقونة فلتس"، تغص بهذه الاقتحامات الخطية البصـرية التي تجنح غالبا إلى ابتعاث اللون إثراء للخط، بل إن في الـنص انتباها مستمرا- يكاد أن يكون فطريا- للألوان.

"الشمس تغب مع لون أصفر كلون النحاس القديم..." (ص ٥٣)

ولننظر- ننظر فعلا – إلى فقرة تبتعث ألـوان الطعـام، ألوانه بالمعنى الحرفي لا المجازي:

"أطباق الطعام الساخنة والمخللات البنفسـجية المختلطـة بألوان ليمونية ووردية..." (ص١١٤)

ففيما عدا انبعاث السخونة فإن هذه الوجبة على بسـاطتها إنما تأتينا ملونة أما الطعام والروائح والملامس الحسـية – غيـر التشكيلية- فهي غالبا متوارية أو مقضـي عليهـا تحـت وطـأة التخطيط الجرافيكي أو التلوين الزاهي.

ولعلني أذكر في هذا المجال أنني قرأت صيغة أولى لهذه السيرة الروائية منذ أعوام، وكان جورج عندئذ لا يقاوم غواية أن يرسم لوحات منمنمة دقيقة بالحبر لشخوصه، في وسط المخطوط، وكم تمنيت أحيانًا أن تأتي هذه المنمنمات في قلب النص المطبوع.

تتأكــد هــذه الخصيصــة لا فــي تصــوير الوجــوه والملابس"والمناظر" الطبيعية أو الديكورات الداخلية فقط، بل فـي انبعاث أنواع"الطعوم" التي تستحيل إلى"ألوان" فقط.

"حلة الكوسة فوق الوابور المشتعل، في لونهـا الأخضـر المصفر، وحولها مرقة الطماطم الحمراء تلمع في حلتها النحاسية مع حلقات السمن الذهبية اللون..." (ص ١١٧-١١٨). انظر الآن إلى وصفه لملابس عطا ا أفندي (الذي لم يحصل على البكويـة قط):

"في جلبابه الأزرق المقلم بخط رمادي تحول الآن إلى خط بنفسجي رفيع بفعل انعكاس لون الغرفة المشع بالوردي المائل إلى الطوبي.." (ص١٦٠)

فيا لها من عين يقظة إلى تدرجات وظـلال وانعكاسـات اللون والضوء."وكأنه لا يستمتع ولكنه يرى بعينيه فقط" (ص٩٨)

ليست هذه إشارة إلى أحد شـخوص الكتـاب، بـل هـو الأحرى استبصار دقيق من الكاتب بجوهر كتابه.

ولكن البهجوري يستمع أيضا إلى نبض خفايا قلـب هـذه البيئة القبطية- المصرية أولا وأخيـرا وأساسـا – فـي طبقتهـا المتوسطة التي تنحدر أحيانًا إلى الفئة الدنيا أو تطمح أحيانًا إلـى التسلق فوق حدود التوسط، وهو يتتبع بدقة خارقة تطور مصـائر تلك الأسرة الكبيرة التي يقع فلـتس، ولعلـه- البطـل القنـاع – للبهجوري نفسه، موقع واسطة العقد.

وعلى تشعب مسارات هذه المصـائر – بـل وتشـعثها الظاهري أحيانًا وسط حشود من الأسماء والقرابـات والعلاقـات والتشابكات والتنقلات المهنمرة – فإن الكاتب يتقصاها بدقة تكـاد تقارب دقة السوسيولوجي لولا نعمة الفن- البصري أساسا- التي ترقق من عناء هذا التقصي الدءوب، من ناحية، ولولا جرأة فـي سرد الحكايات، ومناوشة المحظورات برفق وتورع، ولولا مقدرة نادرة على الدعابة الرخية والسخرية الخفيفة.

ومازال قليلا أن نجد في الأدب المصري الحديث عمـلا آخر يقـارب"أيقونـة فلـتس" فـي تصـويره الـذي يكـاد أن يكون"طبوغرافيا" لهذه البيئة القبطية بهمومها وأفراحهـا وكـدحها ومعاناتها وبهجاتها وفواجعها المؤسية حينًا والمثيرة للإشـفاق أو حتى للضحك أحيانًا، مع بعد عجائبي لعله لصيق – بالضرورة – بهذه البيئة، ولعله من صميم جوهر مصريتنا بشكل خاص.

ولا ينتظرن أحد مني أن أحكي حكاية الرواية أو أن أقص ملخصان لها، ليس فقط لأنها حكاية حكـاء مسـتفيض لا تفـرغ جعبته، وليس رساما فقط – ولكن أولاً وأساسا لأن ذلك ليس مـن منهجي، على الإطلاق، في النظر أو تأمل العمل الفنـي الـذي لا يحل محله تلخيص أو نقل، كل ما أفعل- فيما أرجو- هو نوع من المقاربة، والتأويل، وربما التضويء.

"أيقونة فلتس" هي أساسا رحلة.

رحلة في الزمن التاريخي المحدد، ورحلة فـي أصـقاع مصر التلبيدة من الأقصر ونجع حمادي إلى القـاهرة ومنـوف، ولكنها أيضا رحلة في متاهات العلاقات والأواصـر المتشـابكة، المتواشجة والمتفارفة، بين شخوص الكتاب. ولـذلك كـان مـن الحقيقي إذن وليس من قبيل الصدف أو الحيل الفنية، أن القطـار والسفر والسكة الحديدية تلعب أدورا رئيسية فـي هـذه الرحلـة متعددة المسارات، وأن الرواية – أو السيرة الروائية- توشـك أن

تبدأ برحلة قطار إلى الشمال، وتنتهي... أو توشك- برحلة القطار عائدا إلى الجنوب إلى موقع الأصول الراسخة رسوخ الدهر.

كأنما رحلة القطار هي أيضا رحلة العمر، فـي المطلـق المعمم وفي المحدد المخصص بحياة الأبطـال، سـواء، وكأنمـا محطات القطار هي محطات روح مصر: الصعيد – العاصـمة – الدلتا – العاصمة – الصعيد، دورة تتحـدى الأبـد فليس مـن المستغرب في شيء، إذن، أن الإيحاءات والإشارات الفرعونية لا لا تغيب عن هذا النص، كما إنها لا تغيب عن لوحاتـه البديعـة، على السواء

"لم يكن يعرف (عبد المسيح) عندما دعاها (رحمة) إلـى دخول المعبد أن جدارا من النحت البارز يحكي قصة الإله"مـين" إله النسل.. خجلت العروس لرؤية هذا الجـدار ولكنهـا شـعرت برعشة تسري في عروقها وهي تتأمل صورته الحجرية البـارزة وقد انتصب عضوه بزاوية حادة" (ص ٢٤). أو"شتاء جديد قاس لم يعهدوه في الجنوب حيث كهنة الإلـه رع يبثـون أشـعة آمـون المضيئة بالحياة وتأكيدها بعد الموت" (ص٦٥). وبغض النظر عن الدقة التاريخية في المزج بين رع وآمون- وهو موثق وتاريخي- إلا أن الإيماءة الفنية هنا فيها أكثر من دلالة.

أو أخيرا من بين الشواهد متعددة:

"تحولت السماء إلى سقف معبد سيتي المطـرز بـالنجوم" (ص٨٦)

أما سلاسة السرد، وصدقه الواقعي البسيط من غير تعقيد أو تقعيد، فتمثل من وقائع عادية نعرفها جميعـا ويتـورع الفـن المتفيقه عن تناولها، من نحو ممارسة الصـبية التلاميـذ العـادة السرية في أثناء الدرس على صور ممثلات هوليود أو القصـص التي تروى عن شذوذ بعض التلاميذ جنسيا، أو مشهد يقظة فلتس الجنسية وهو بعد صبي غرير:"رأى... سريرا كبيرا عليه إحـدى نساء الأسرة القادمة من الصعيد تغط في نومها وقد أبعـدت عـن ساقيها ملاءات السرير والأغطية القطنية حولهـا وبـدا نصـف جسمها السفلي عاريا تماما فيما بدت غلالة رقيقة ما بين الفخذين.. هاله المنظر فتسمر في مكانه لا يدري ماذا يفعل.. وهو لا يتململ من مكانه متطلعا بلذة لا يعرف معناها. الفخـذان مـن الخلـف مستديران كرويان، كتلتان هائلتان من اللحم الوردي المائل إلـى القمحي والغلالة بينهما لا تخفي شيئًا ولكنها تزيد الموقـف إثـارة وجمالاً.. تحركت قليلا فانطرحت الغلالـة إلـى أحـد الجـانبين فأصبحت خلفيتها عارية تماما باستدارتها التي تظهر فيهـا فلقـة كبيرة تصل إلى تجويف تخفيه الغلالة.. تلعثمت عيناه، لا يعـرف ماذا يفعل"

الرسـام- المصـور هنـا ماثـل فـي عينـي الطفـل اللتين."تلعثمتا" كأن العينين هما الموكلتان بـالنطق وبالإفصـاح وليس الفم، كأنما المنظر الذي أدهش الطفل هو"البطل"، وليسـت المرأة ولا الطفل إلا"موضوعين" للمنظر.

أما تجربته الجنسية الأولى فقد كانت مع"الفلاحة الصغيرة انشراح، وجهها دقيق، ملابسها وعطرها بتاو (الخبز الريفي) فـي الرابعة عشر من عمرها، مثله، في صحبة أمها معـزوزة التـي تخدم الأسرة تحمل القمح والذرة لطحنها فـي وابـور الطحـين والعودة بالدقيق إلى الست أليس قبل يوم الخبيز. لم يـنس فلـتس اللذة الأولى لسائله المنوي الأول وهو يختلط بالدقيق الساخن على ملابسها وجسد ها إلا ولعه الشـديد بنجمـات هوليـود الفاتنـات ريتاهايروث في جيلدا، كيم نوفاك وجين راسل ومارلين مـونرو، ونجمات هوليوود مصر سامية جمال وكاميليا وهند رستم ولـولا صدقي ونادية لطفي جمعيهن معه في أحلامه" (ص ١٩٥)

ولم يكن الجوع الجنسي عند هذا الطفل هو وحـده الـذي يستأثر به، بل كان الجوع الفيزيقي- مع الاعتزاز بكرامة طفلية- يدفعه إلى التخفي صباح يوم الأحد، عندما كانت عمته وزوجهـا وأولادها في الكنيسة فيقتنص ثمرة جوافة من شجرها في حديقتهم، بل يتخفى في غير أيام الأحد:

"تراجع حتى لا تكون حركته إنذارا بحضوره إلى البيت يبحث في الأرض عن ثمرة جديدة من الجوافة يجدها مختبئة في ركن ما، هال لها وقد قضم "لأولى واستعد لالتهام الثانية وقد عضه الجوع" (ص ١٢٦).

"وفلتس لا يزال رابضا تحت شجرة الجوافة التي يحبها، ينتظر أن يناموا حتى يهزها هذه المرة هزة خفيفة فتسقط حبات جديدة من الجوافة اللذيذة" (ص١٢٧)

فإذا انتقلنا إلى العام من الخاص، الفردي، الذاتي – إن كان لمثل هذا الشيء وجود أصلا فإن كل ذاتي في الفن يستحيل إلى ما هو بالضرورة بين الذاتيات، أي إلى إنساني- أما العام الذي أعنيه هنا فهو أيضا ذاتي في منبعه ومصبه وإن كان يحتوى على ما هو أكثر من هم فردي، أي هو الهم السياسي الذي لا بد أن يسري في تضاعيف مثل هذا العمل إذ تدور أحداثه بين عامي ١٩٣٠ والعقد الثامن من القرن العشرين، أي على المستوى"التاريخي". فباستقراء تفاصيل صغيرة مبذولة هنا وهناك يمكن أن نستنبط أن فلتس ولد حوالي ١٩٣٠، إذ إنه عندما كان في السادسة بنص الرواية ظهرت الملاليم كعملات كبيرة نحاسية عليها صورة النحت البارز للملك... فاروق (ص ١١٤) أي إننا هنا في العام ١٩٣٦ تقريبا.

أما المستوى الثاني فهو على وجه التحديد علاقات رءوس هذه الأسرة القبطية صعيدية الأصل، بالوفد من ناحية والإنجليـز من ناحية والسراي من ناحية ثالثة، وهي علاقات معقدة، كما لا بد أن تكون.

عبد المسيح أفندي- أبو فلتس – يدرس الإنجليزيـة فـي المدرسة الأمريكية بالأقصر ويرحل إلى مدرسة الإرسالية الأسقفية في منوف، لم يكن يريد أن يعي كل هذه التعقيدات السياسية فـي البد."ولكنه كان يقرأ عناوين الصحف بمتعة ولذة" وتهمـه أخبـار المندوب السامي ومشاهير السياسيين المصريين وخاصة الأقبـاط منهم واصف غالي ومكرم عبيد وسينوت حنا. كان يعيش في هذا التناقض الذي لم يجد له حلا: إعجابه بـالإنجليز والعمـل معهـم كمدرس للغتهم دون أن يكون هناك تدخل في شئون البلد الداخلية. المفضل الأكبر في قلب وعقل عبد المسيح أفندي هو الزعيم سعد زغلول بإجماع الصعايدة من طبقته"يبقى خالدا في الذهن باقيـا لا بديل معه" (ص ٣١) والمفهوم أن ذلك يحدث بعـد وفـاة سـعد زغلول بنحو سبع أو ثماني سنوات.

وهو يحدث تلاميذه في المدرسة الإنجليزية في منوف في خطبة مباشرة، ولكن من القلب، هناك:"أولا لغة وطنـك. بـالطبع لغتنا العربية الجميلة، لغة القرآن الكريم المقدسة ولغـة شـعراء الدولة العباسية، العصر الذهبي للأدب العربي.. لكن حاديلكم لغـة

جميلة ثانية هي الإنجليزية مالناش دعوة بوجود الإنجليز في بلادنا ده موضوع ثاني يدخل في السياسة، لكن الأهم هي لغـتهم اللـي تخليك تفهم الكتاب اللي مكتوب بالأفرنجي" (ص ٦٦ -٦٧)

وهذا بالطبع موقف مستنير يضعه البهجوري ربما لكـي يعارض ما حدث بعد ١٩٥٦ عندما اعتبرت اللغة الإنجليزية، في الجامعة وفي المدرسة، هي العدو – اللغة ولـيس المسـتعمرون الإنجليز- وحظر دخول الكتب المكتوبة بالإنجليزية إلـى مصـر لفترة طويلة.

ويكمل عبد المسيح، وهو في قبضـة تنـاقض مشـاعره واستنارة موقفه العقلي:

"أنا عاوزكم ولاد الفلاحـين وولاد المـوظفين البسـطاء تنطقوا اللغة دي" ويعود إلى غرفة المدرسين يسند رأسه إلى كفيه ويسأل نفسه بمرارة وتصميم:

"سيقول لتلاميذه اللغة الإنجليزية جميلة لكن لازم نعـرف هم الإنجليز عاوزين إيه من بلادنا؟!" (ص ٦٩)

وكأنما هو لا يعرف، وكأنما لم يعاصر في صباه منذ نحو خمسة عشر عاما فقط، أحداث ثورة ١٩١٩ والتضحيات الغاليـة في سبيل الاستقلال والحرية والكرامة (وحتى آخر القرن وما بعده ستظل هذه التضحيات مطلوبة).

وسوف نجد أن فلتس الصغير يغتاظ جدا من أبيـه الـذي يريد أن ينافق المدير الإنجليزي (للمدرسة) ورجاله" (ص ٧١)

فلعل من أفضال هذه السيرة الروائية صدقها في أنهـا لا ترسم الأمور ولا الشخوص، بالأسود أو الأبيض، بل إن تـزاوج الألوان ووقوعها في المنطقة الرمادية أحيانًا – سواء كان ذلك في الهموم السياسية أو"الذاتية" – هو الأقرب إلى استبصـار حقيقـي وذكي.

ومرة أخرى نجد الجيل الأصغر هو الذي تتضح له رؤية أجلى وأصدق، ها هو ذا حنا – أخو فلتس- في تلـك السـنوات المبكرة يصيح، وهو يقول لفلتس:"الإنجليز دول بيحشروا نفسـهم في حياتنا وفي سياستنا كمان، يعني السفير البريطاني يعطي أوامر للملك، مستر كوبر هنا يعطينا أوامر لتغيير الكنسية الأرثوذكسـية بتاعتنا...دي خناقة عندهم في إنجلترا لأنهم اخترعوا مذهبا جديدا اسمه البروتستانتية، طيب واحنا مالنا. إحنا جذورنا وأصولنا فـي كنيستنا في عزبة الأقباط" (ص٧٧).

وليس من قبيل الصدفة أن الكنسية القبطية الأرثوذكسـية في عزبة الأقباط في منوف تقف في مواجهة مدرسـة الإرسـالية الإنجليزية، لا في الموقع الجغرافي فحسب بل في مواقع القلب من شخوص"أيقونة فلتس"

يظل عبد المسيح أفندي مؤرقا بهذا التناقض حتى بعـد أن انفضت علاقته بالمدرسة الإنجليزية"كان يفكر في السياسـة بـلا وعي" (ص ١٤٨) إلا أن سؤاله الصعب الذي كان يسأله لنفسـه، وعليه هو أن يجيب عليه: ما هي علاقة الإرسالية الإنجليزية التي كنت أعمل بها في منوف، بهذا الجندي الذي يحتل أجمل ناصـية في عاصمة بلادي (ص ١٤٩) ولعله لم يجب على هـذا السـؤال الصعب قط، وبقي، حتى مات، فريسة لهذا التناقض. وفي المقابل فإن عطا ا أفندي- زوج شقيقة عبد المسيح – كان منذ البدايـة رجل السراي، ولو من بعيد، ولو أنه لم يحظ منها بما كان يتمنـاه أو كان يسعى إليه

والراوي في"أيقونة فلتس" يقـول لنـا إن الاثنـين كانـا يجمعهما الحلمان اللذان لم يتحققا، حلم الأول مع السراي، وحلـم الثاني مع الإنجليز. و"كأن على كل شاب في مصر أن يختار بين الاثنين. ثمة عدم فهم أو إدراك من الاثنين ما هو الطريق الثالث" (ص ١٧٢)

ومع ذلك فلم تكن معرفة"هذا الطريق الثالـث" صـعبة أو بعيدة المنال، عرفها وناضل من أجلها وضحى في سبيلها جيل بعد أجيال متعاقبة من شباب مصر وكهولها في خلال كل تلك العقـود من الثلاثينيات وربما حتى آخر القرن العشرين وما بعده أيضـا.

ولكن فلتس يقول لابن عطا ا أفندي:"بس ما تنساش أنه كمان بيحب سعد زغلول بدليل أنه سمى ابنه الثاني أخوك سعد"

وإذن فقد كان عند عطا ا إدراك لهذا الطريق الثالث، أو على الأقل"حب" للرمز الذي يمثل – إلى حد كبير – هذا الطريق الثالث.

وسوف يشتعل حنا – أخو فلتس- حماسا لمكرم عبيد وينضم إلى حزبه المنشق عن الوفد، الكتلة الوفدية، ويقرأ كتابه الأسود بشغف، وعندما"قرأ في الصحيفة الصباحية خبر وفاة المناضل الكبير مكرم عبيد كان ذلك اليوم آخر تاريخ حنا السياسي" (ص ١٩٨)

إن البهجوري يطمح هنا في سيرته الروائية إلى أن يقدم بانوراما كاملة كما يتصورها لتلك الفترة التاريخية، من وجهة نظر فلتس الراوي- شخصية القناع للبهجوري نفسه – وإن شابها تحديد واضح يضيق من أفقها: أن الوعي السياسي الذي دفع بعدد ملحوظ من نفس هذه البيئة القبطية إلى غمار العمل السياسي الثوري في أواخر الأربعينيات. وهي الفترة التي توشك فيها هذه السيرة الذاتية على الاختتام، وهذه الحماسة الوطنية التي يلهمها تمرد من نوع خاص، لا أثر لهما في هذه الأيقونة. مع أن التربة ممهدة تماما لانبثاق هذا الوعي الأكثر نضجا والأقرب إلى خبرة قطاع كبير من هذه الفئة من أبناء مصر. هذا سؤال مطروح أو

ينبغي له أن يطرح. فلعل سيرة"الراوي – الكاتب" لم تكن تعـرف هذه الخبرة.

لعل إجابة ما تتأتى من أن وجهة نظر"فلـتس- جـورج" بالتعبير التقني، أي زاوية سرد الأحداث واستبصار المشاعر، هي الغالبة على سيرته الروائية.

وهي إجابة قد تفسر لنا وضعا مربكا ومحيرا فـي هـذا النص. ذلك أن النص يبدأ بضمير المتكلم وهو نطفة في بطن أمه لكنه مسلح بوعي مكتمل النمو، وبمقدرة على الإفصاح والتفكيـر والمقارنة لا نتوقعها إلا من راو راشد وناضج العمر، وهي حيلـة تقنية لجأ إليها الكثيرون، وعلى رغم المفارقة الواضحة فإنها قـد تقبل في حدودها، وفقا لميثاق مضمر بين الكتاب وقـرائهم علـى استبدال منطق الفانتازيا بمنطق الحياة اليومية المبتذل.

ولكن هذا الميثاق لا يسري بعد ذلك طويلا وسرعان مـا يتغير ضمير الراوي أو وجهة نظره إلى ضمير الغائب، وبدلا من فلتس"أنا" يصبح فلتس"هو"، وفي الصفحة الرابعة فقط من السيرة، وفجأة. نجد النص ينتقل من ضمير المتكلم:

"كتبوا اسمي في ورقة عليها ختم الحكومة هكذا فلتس عبد المسيح بشاي جرجس شنودة جرجس"

إلى العام الأول من ولادة فلتس يطبق الطفل الرضيع على يده اليمنى لا يفك أصابعها أبدا.." بضمير الغائب.

ولكن الوعي الذي يلهم الكتابـة كلهـا مـازال واحـدا، ومازالت اللغة هي نفسها، وحتى لو التزم النص بضمير الغائـب الذي يطل على الأحداث من عل فإنه يظل في واقع الأمـر وفـي التحليل الأخير هو ضمير المتكلم، هو"أنا" المتخفي تحت قناع"هو" كما يظل جورج البهجوري متخفيا تحت قناع"فلتس عبد المسيح"

ذلك أيضا مما يتيح للراوي أن يتنقل بين أزمنـة السـرد دون التقيد بالتسلسل الكرونولوجي الزمني الصارم. ينكص إلـى الماضي ويستشرف المستقبل، ولكن الزمن الحقيقي هنـا هـو أن السيرة نفسها، أي زمن النص، أي زمن نظرة الكاتب – الراوي- البطل إلى الأحداث، هو زمن الكتابة لا الزمن التاريخي.

هل يغفر ذلك عدة وقائع تاريخية غير دقيقة؟ باعتبارهـا منظورا إليها لا من المؤرخ المسجل بل من الراوي البطل الـذي هو موضوع وذات في الوقت نفسه؟

والأمثلة على ذلك متعددة.

فلم يكن حافظ عفيفي باشا ياور الملك، بل رئيس ديوانـه (ص ٥٨) ولم تكن عبارة"العالم الثالث" قد ظهرت في كـل تلـك الحقبة التاريخية. (ص ٩٨).

وكان هيس قد هرب إلى إنجلترا في أوائل الحرب ولـيس بعد انتهائها (ص ١٤٣)

ولم يقتل أحمد ماهر لأنه كان يدعو للتفاوض مع الإنجليز بل لأنه كان على وشك إعلان انضمام مصر رسميا إلى الحلفـاء، أما التفاوض فكل زعماء الحقبة قد قبلوه بل كـان مقعـد عملهـم وأملهم- حتى حافظ رمضان زعيم"الحزب الوطني" ضئيل الأهمية (ص١٥٣)

ومع ما تتلبس به"أيقونة فلتس" من واقعية تصل إلى حـد المجهرية التفصيلية أحيانًا. فإن مما يميزها هو"البعـد العجـائبي" الذي يتبدى من العنوان"أيقونة فلتس" أي تلك الصـورة العجائبيـة التي تحددها خطوط كفه إذ تتمثل فيها العذراء والمسيح والطفـل، وهي أيقونة كان الطفل الرضيع لا يقبل أن يفتح يـده عنهـا بـل يحرص عليها ويقبض كفه بها كأنها كنزه الذي به يحيا، قد يشحب أحيانًا فلا يكاد يرى خطوطه لكنه في نهاية المطاف يرى"من جديد وبوضوح شديد هذه المرة خطوط بطن كفه تتحول إلى رسم أيقونة العذراء والطفل" كأن هذه الأيقونة هي الرمز الأساسي عن جوهر الفتى وهو الآن في اختتام نص السيرة، في الخامسة عشرة، يدخل كلية الفنون الجميلة، يقترب من إلهة الجمال يحتضنها بلا ذراعين وقد تحولت إلى هالة من نور.

ولا ننسى منذ البداية أن فلتس هو الصيغة الشعبية القبطية للكلمة اليونانية"فيلوثيوس" أي"حبيب ا " أو"محب ا "

ومنذ الطفولة كان فلتس"يتذكر حياته السابقة مع أصـدقائه الطيور، كلها طيور سعيدة (ص ٥٩) ما هي هذه الطيـور التـي عاش معها فلتس حياة سابقة؟ هل يحق لي أن أتصورها ملائكـة من نوع ما؟

وفي مشهد موت رحمة أم فلتس:

"سألوها ماذا حدث؟ النور الكبير يشع في نفسي.. أشـباح حولي ملثمة بالملابس القطنية البيضاء، في أيديهم أدوات وخلفهـم سيدات في ملابس بيضاء يروحون ويجيئون، الجميـع حـولي... ملائكة وسط نور السماء الساقط خاف رأسي.. أشعر كأنني أطير حملت قلبي معي وهو ينتفض مثلي – أصبح لي جناحا إيـزيس.. حمل لي حورس قرص الشمس فأدفأني وأعاد إلى قلبي المرتعش حرارة التدفق بالحياة" (ص ٨٩)

وعندما يبكي فلتس الصغير موت أمه"يفتح كفـه اليمنـى يحدق فيها طويلا يشعر بالطمأنينة، لأنه يرى الأيقونة من جديـد" (ص ٩١)

وفي موضع آخر"يجري الطفل فلتس مع الأولاد والبنـات حول جدران الكنيسة الحجرية كأن الحجر يرتل أيضا كل حجـرة عليها نحت بارز لوجه المسيح" (ص ١٠٧).

وفي موضع ثالث نجد أن نرجس الجميلة ترتل هي أيضا أنشودة جميلة للمسيح (ص١٨٠) وليس للعقيدة الدينيـة بمعناهـا

الضيق شأن هنا، فيما أتصور، بل الشـأن هـو حـس جمـالي وميتافيزيقي أعمق وأبعد من دوجما العقيدة أو شعائر الملة. هنـا في تقديري اقتراب للبعد الميثولوجي الأسطوري الأوسع والأشمل الذي أتصور أن له فعاليته المتصلة في كل العصور وعبـر كـل العقائد، والذي يظل مع مثوله محكوما – ومحكوما عليه- بالبعـد العقلي، كلا البعدين من جوهر الإنسان، ولكن العقل يظـل هـو الإمام الحق في الكتيبة الخرساء، كما يقول بحق شيخنا وشـاعرنا الأعظم أبو العلاء المعري.

تظل"أيقونة فلتس" هي نفسها أيقونـة، أو مجموعـة مـن الأيقونات، تظل رواية رسام مصور في الأساس، فهي في الغالب مشاهد ساكنة متعاقبة، هي لوحات بصرية يربط بينها خيط سردي متقطع الحلقات، وهي بذلك تكون لوحة أيقونيـة كبيـرة بؤرتهـا المركزية هو فلتس حامل الأيقونة، ذلك الذي"يرى بعينيـه" كأنـه بديل لمرقص"ناظر الإله"، بؤرة مشعة تتحلق حولها وتنبثق منهـا لوحات ومشاهد جانبية- قد تصبح أحيانا أقـوى وأعـرض مـن البؤرة نفسها، مثل قصة حياة عطا ا ، أو زواج عبد المسيح أولا برحمة ثم بأليس، أو زيغ نحو فيلم"ذهب مع الريح" أو قصة ناجي الصعيدي المزيف الحشاش الظريف- ولكن البؤرة تظـل ماثلـة باستمرار في قلب اللوحة الكبيرة، ثيوفيلوس محب القدسـي فـي الحياة، القدسي الذي هو في جوهره إنساني حقا.

"اسم آخر للظل" (*)

حسني حسن

لعل أول ما أثار اهتمامي في رواية حسني حسن"اسم آخر للظل" أنها تبدو من عمل كاتب متمرس بالكتابة الروائية، وعلى أنني كنت أتصور أنني أعرف كاتبها الشاب معرفة شخصية لا بأس بها، فقد فاجأني عمله الروائي لا بالنضج العقلي الذي كنت أعرفه، ولا بالخبرة الروحية التي كنت أحدسها منذ البداية، وإنما بما يمكن أن أسميه المحتوى المحتشد والعميق والموجع لهذه الخبرة.

قد يكون في"اسم آخر للظل"- بل فيه بالفعل- هنات هينات في بضع زلات للقلم- من منا لا ينجو من هذه الزلات؟ - وقد تكون بنية هذه الرواية بنية كلاسيكية أو على الأرجح كلاسيكية جديدة، كما سيأتي ذلك بالتفصيل، لكن ذلك كله لا يقلل من تميز هذا العمل بل من فرادته وغناه.

وأول ما يبدهني هنا هو عرامة وجيشان واحتشاد الخبرة الروحية، على خلاف ما تفيض به الساحة من"كتابة التسعينيات"

(*) دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦.

التي تتصف بنوع من الجمود أو البرود أو التسطح الذي يوشك أن يكون لا مبالاة صريحة أو على الأقل يخايل بها، والتسطح لـيس مرادفًا للسطحية بل أعنى به الوقوف عنـد سـطوح أي ظـواهر الأشياء والمشكلات اجتماعية كانت أو نفسية. قـد يكـون هـذا الوقوف بذاته موقفًا أو رؤية، وقد يكون شائقًا أو مثيرا للتفكيـر، لكنه في الغالب يقف دون التأثير الأعمق.

"اسم آخر للظل" موقف آخر ورؤية أخرى، فيها التورط، والتوغل والجيشان بل الاحتشاد العقلي أو الروحي سواء، حتى لو شابته أحيانًا شبهات من التخطي أو التنكر أو عنف التحقير للذات الروائية، أو ربما بسبب من ذلك.

البنية الأساسية لهذه الرواية، كما قلت، بنيـة كلاسـيكية جديدة أي بنية مؤسسة على تصور فلسفي مضمر أو كامن هو أن كل شيء قابل للتعليل والتحليل، وإن كانت تختـرق هـذه البنيـة العقلية أو المعقلنة، انشعابات، أو تفريعات حداثية، تتخـذ شـكل التقطيع في السرد عن طريق نقـلات فـي زمنيـة الحكـي، أو توزيعات لنقل الحكي بين فقرات قصار وتدفقات طويلة، أو شـكل اقتحام لما أسميه ما"وراء الواقع" هذا الاقتحام يقع دائمـا بحيـث يفسر- بعد ذلك- أو يبرر، أي أن ينقل إلى إطار الواقع المعقلن، سواء كان ذلك برده إلى دائرة الحلم- أي تخفيض"قيمته" بنسـبته إلى عالم الصحو والعادية، أو برده إلى تصورات وتهيؤات- كما

لو كان في دخول"ما وراء الواقع" إلى ساحة السرد الروائي ما يستوجب الاعتذار عنه أو نزع هالة السحر عنه.

ومع ذلك فإننا سوف نرى في خبرة الراوي الأخيرة ما ينقض هذا التعقل أو على الأصح هذا التعقلن كله، إذ تبرز إلى سطح جبل الجليد الروائي نغمة القدرية بل العدمية، كما سيبين ذلك في النهاية.

ومن المسلم به عندي أن حكي الحكي تمرين نقدي لا قيمة له، تلخيص أو إعادة سرد لأحداث الرواية أو عرض لشخصوها، إنما هو في تقديري خيانة للنص وتحريف بل تشويه له. لا معدي للمتلقي عن أن يعايش أو يعيش النص مباشرة، أي أن يخلقه من جديد مع كاتبه، ومن ثم فإن التأويل الذي أقترحه ليس إلا إحدى إمكانيات للنص، ولعل كل جداوه هو إضاءة لتاق لعلها تضيء جانبا على الأقل من تلقيات أخرى ممكنة، كما قلت فيما سلف، أكثر من مرة.

وهكذا رأيت في بنية الرواية هذه المفصلات الثلاثة التي يضعها لنا حسني حسن- وليس الراوي أو السارد الذي يغتصب – عن حق – دور الكابتن في الجانب الأغلب من النص – ذلك أن صوت الكاتب يدخل سافرا مرة أو مرتين، وبطبيعة الحال فإن من المشروع أن أتصور أن الراوي أو السارد يغتصب من الكاتب معطيات أوتوبيوجرافية كثيرة ينسبها لنفسه.

هذه المفصلات الثلاثة – أو الأقسام الثلاثة – كما جـاءت في الرواية هي، كما لا أحتاج أن أقول: أولا: كنت لكـم. ثانيـا: أطرق الباب. ثالثا: سناء.

أما"كنت لكم" فهي مرحلة يمكن أن أسميها المرحلة الثورية في حياة أو في سيرة الراوي- مرحلة شهوة الاستشهاد"من أجلكم" المرحلة التي أخلص فيها الراوي نفسه"لكم" أو هكذا تجرى الأمور في ظواهرها، وهي نفسها مرحلة تنتهي بالهزيمة واقتـراف إثـم معلن لا غفران له، إثم الخيانة، والسقوط في الهزيمة.

أما"أطرق الباب" فهي المرحلة التي يهدف منها الـنص – واعيا أو غير واع – إلى تفسير أو تبريـر أو عقلنـة المرحلـة الثورية المنهزمة، بإرجاع أصولها إلى الطفولة والصـبا ومحنـة غياب الأب- غياب الأب في تقديري هو"السبب" أو"العلـة" فـي حضوره الطاغي على طول النص وفي كل تضاعيفه، كما سوف نرى فيما بعد – وهو أقرب الفصـول إلـى السـردية البسـيطة الصريحة المنسابة أساسا على سننها إلا باستثناءات زهيدة.

ثـم تـأتي التقسـيمة الثالثـة – ولعلهـا الأساسـية أو المحورية:"سناء"حيث يتركز الثقل أي الوزن الروائي، كما يجري القول الشائع: التقل في الآخر، وأعني بذلك أنه في هـذا التقسـيم يتجسد – في تقديري- المركب - المركب الأوديبي- والفلسـفي معا الذي يسري في دماء العلم الخفية والمحيية معا، حيث سـناء

هي بديل الأم، وتجسد ذلك الكيان المرغوب المشتهى والمستحيل. ليس من قبيل الصدفة أن اسمه مرادف للسنا والنور، وليس من الصدفة أن حس الإثم الذي يغمر الراوية كلها يتجسد في"نجوى" وفي علاقة الراوي بنجوى، أخيرا هل هي صدفة بحتة أن نجوى هي الأقرب حميمة ولصوقا بالذات أو مناجاة لها؟

بل إن الراوي في الفصل الثالث ليس هو الراوي في الفصل الأول على نحو من الأنحاء، أين الثوري القديم- مهما انتهى بالانهزام- الذي تؤرقه آلام البشر وما يعانونه من مظالم والذي يعطي نفس ليس فقط"لكم" بل أيضا لبحث ميتافيزيقي ممض عن المعنى والقيمة، أين هو من الكناس المنحسق الذي انطفأت فيه الثورية تماما واستحالت إلى قدرية بل عدمية محكوم عليها سلفا بالهزيمة كذلك، أين ذلك الثوري القديم المشتعل بشهوة العدالة والفهم من ذلك الذي يفسر نفسه وحبه، وفشله في هذا الحب أو فشل هذا الحب المحتوم منذ البداية، يفسره بالأبراج الصينية والحدوس والرؤى، ويرى نفسه"عدو المجتمع" (ص ١٢٨) ويستحيل إلى شهوي جسدي محقر للذات ومرعوب من الوجود (ص ١٣٠) وفاقد للإيمان وينتهي إلى عدمية كاملة:"المخرج الوحيد المستحيل هو ألا يكون المرء قد وجد أبدا؟" (ص ١٤٤)

هل في إنهاء الراوية بما يوحي بأنه نغمة استبشار وإيحاء بالإقبال على الحياة- مهما كان ذلك خافت الوقع جدا- ما يتسق-

من حيث الرؤية الكلية- مع تكوين الشخصية الرئيسية؟ أم إن ذلك – في نهاية التحليل- عودة وإن كان مستخفية جدا إلـى الثـوري القديم الذي بدا كأنه انتهى تماما، هل في هذه النغمة الأخيرة يقظة له؟

"أخذت نفسا عميقًا. وفي هـدوء ونشـاط جديـد، أدرت ظهري للبحر، راجعا إلى المدينة" (ص ١٦١)

وخاصة إذا أدركنا أن البحر- في تقديري- إنما هو شفرة – أي نظام رمزي – للموت والعدم، شأنه في ذلك شأن كل اتساع وكل براح وكل انفساح، كلها توحي بالرهبة والموت، صالة البيت الفسيحة التي هي محط كوابيس الراوي، حيث نجد الخفة والتحليق والطيران- هي كلها رموز شـبقية فرويديـة- تعـادل المـوت والهلاك والفناء.

على عكس ولع الراوي (الكاتـب؟) بالأمـاكن الضـيقة الحميمة التي تعني عنده الأمان والحماية والأمل في النجاة، المدينة المزدحمة المأنوسة في مقابل سعة البحر المخوفة.

ميزة رئيسية لعل هذه الراوية تنفرد بها هي ما يمكـن أن أسميه"تعدد مصادر الخبرة" والمقدرة على هذه التعدديـة. أعنـي بذلك أن الخبرة الروائية- وما تنطوي عليه من خبرة روحية - لا تأتي من وجهة نظر واحد، ليس الراوي وحده هو سـيد الـنص، بمعنى ما، إن النص لا يقتصر على هذا لمصدر الوحيد: ما يـراه

وما يحسه وما يعرفه هذا الراوي، بل ثـم فـي الـنص طبقـات جيولوجية متراكبة من الخبرة، الكاتب- وهو هنا غير الـراوي – يستطيع أن يوجد وأن يروي عن وأن يتمثل أيضا مصادر أخرى للخبرة، غير السارد أي غير الشخصية الرئيسية التي لم أستطع أن أجد لها اسما قط، بمعنى أن حنان ومجاهد ويوسف وسناء ونجوى كلهم قائمون في النص بإرادتهم وخبـراتهم ووجهـات رؤيـتهم المستقلة عن الراوي، نحن لا نعرفهم من خلال الـراوي فقـط، صحيح أنهم كثيرا ما يأتون عبر هذا الراوي، ولكن في حواراتهم وأسئلتهم وهواجسهم ما لا يمكن أن يكون آتيـا مـن عنـد هـذا الراوي، هذا التعدد في مصادر الخبرة إذن، على عكس الكثير من الأعمال التجريبية أو الحداثية، هو نمط تقليدي من الرواية نسيمه أحيانًا بوجهة نظر الراوي العلوي العارف بكل شـيء والسـمير لأقدار الشخصيات ومصائرهم والعليم بخباياهم، إلى آخره، ولكنه هنا- وهذه هي الجدة والفرادة- موضوع بروح معاصرة تجاوزت العرض التقليدي- البلزاكي مثلاً أو المحفـوظي المبكـر – عـن طريق تقنيات أشرت إليها بأنها انشعابات أو تفريعات خارجة عن البنية الكلاسيكية، هي التقطيع، وتوزيع وزن الـنص بـالطول أو بالإيجاز، والنقلات من زمن إلى زمن، واقتحام الحلم أو الكابوس أو الفانتازيا – حتى إذا كان موضعا للتفسير بعد ذلك- واسـتخدام الحوار الذي يوحي بأبعاد غير معلنة من الشخصية أو من الحدث،

وهكذا من وسائل تقنية تخرج عن حدود رؤية الراوي كما لعلهـا تتحدى صيغة الكاتب العلوي العليم بكل شيء.

لا تقتصر هذه الميزة الفريدة على التعددية بل هناك نغمة أو نغمات في حوار الأفكار والهواجس (بالاختلاف عن الحـوار المنطوق به) فيها من الرهافة ودقـة التركيـب (sophistication) أي"السفسطة" بأرفع وأجمل المعاني) ما يفرقها نهائيا عن نمطيـة الحوارات الكلاسيكية أو الحداثية المألوفة.

وعلى طول النص يأتي الحوار الذي نسمعه – نقـرؤه – مبطنًا بحوار آخر غير مسموع وغير مقروء نستشفه من هواجس أو أسئلة أو ترجيعات الراوي السارد الـذي لعلـه هنـا يتوحـد بالكاتب..

يتصل بذلك مباشرة – ربما – ما قد أرى فيه مـا يشـبه الغوص الديستيوفسكاني مع هواجس النفوس وتقليب الإمكانيـات المحتملة والواقعة والمستشرفة في داخل الشخوص وإدمانها النظر في أعماقها وصدورها عن مسلمات فكرية عميقـة غيـر معلنـة بالضرورة. ما أكثر ما يتردد ذلك في الرواية كلها. بل أرى فـي بعض الأطياف الشخوص ما يوحي بهذا الغوص الـداخلي الـذي يتجسد في الخارج مثلا على هيئة ذلك الذي يبدو فجأة (ص ١٢٧ وما بعدها) فوجهه أقرب إلى الراوي من حبل الوريد، بل بـرغم شعور الراوي"بالإشفاق والتألم من أجلـه، وبـرغم انقسـامه- أو

بسببه- يراه شقيقا بالروح، هذا الهاجس المجسم على هيئة كيان مع وسامته ينضح بهشاشة لا يحاول حجبها، بل يفصح عن عذابات دفينة برقة ووجل، هذا الذي يحفزه للظهور جنون انقسامي" يبدو في"إمعانه في تعميق التباسه أمرا لا يليق بكرامة الإنسان وموقفا مضادا لكبريائه مهما كانت مقتحمة بجهل وقساوة الوحوش الصغيرة" أهذه الهواجس المتجمسة إذن وحوش صغيرة جاهلة وقاسية ومهينة في الوقت نفسه، ذلك لأنها خرجت إلى النور، ولو للحظة عارضة؟ هل هو إنسان رقيق ومريض يبحث عن نجدة؟ أم هو مرض الراوي نفسه ولذلك يراه متلبسا ومهينا وقاسيا؟

أما النقلات الزمنية فهي تقنية ملازمة للنص في كل منحنى ومنعطف تقريبا. ويحكم هذه النقلات قانون صارم في أغلب الأحوال، هو قانون التداعي أو التراسل أو تعميق الموقف وتجلية أحد أبعاده الأخرى بإدماج حدث أو حوار مستقبل أو آت فيما بعد، في نسيج حوار أو حدث ماض أو مروي عنه بصيغة الماضي.

والأمثلة أو الشواهد على ذلك كثر أكتفي بالإشارة إلى بعضها في صفحات ٢٧و ٣٤و ٣٩و ٥٢و ٦٧و ١٤٩ أو قد تكون هذه النقلات من سياق إلى آخر قريب في الزمن أو بعيد عنه سواء، كما يحدث في مشهد موت الأب عندما يقول الأب

بلهجة مؤثرة:"ربيتكم لتكونوا رجالا وعندما أموت ستتقبلون العزاء في كالرجال" ويعلق الراوي"وما وجدت فـي نفسـي الاسـتعداد للتعاطف مع كلماته التي بدت لي درامية أكثر مما يطيـق قلبـي النافر" ثم ينتقل النص فجأة خارجا عن مشهد مـوت الأب:"قلـت لنساء: يظن أن التربية هي مجرد الإنفـاق علينـا"... وتسـتمر النقلة:"رمتني بنظرة نارية" ويأتي حوار مع مجاهد ثم نعود للسياق الأول – وللزمن الأول في مشهد موت الأب:"كان الإنهـاك قـد استولى على أروحنا وأجسامنا بعد يومين من السـهر والترقـب، (ص ١٥٥ و ١٥٦)

أتناول بعض الخصائص التقنية لهذه الرواية الغنية.

فلعل شاعرية اللغة هنا تتجلى دون أدنى بهـرج لفظـي، ولكن مع ثراء المعجم الذي نفتقده بشدة فـي كتابـات الشـيئيين وأصحاب النظرة المحايدة الموضوعية من كتـاب السـتينيات أو التسعينيات على السواء.

ومع ذلك فإن صورة تبدو"شعرية" بدت لي قالبية وغيـر بكر"نفضت أمي الأحزان وشمرت عن ساعديها لقيـادة مركـب العائلة إلى بر الأمان.." إلى آخر صفحة ٧٠ وما بعدها.

المجاز أو التشبيه هنا صحيح ويمكن أن يكون مقبولا في مجمله ولكنه تعميم وتجريد"مركب العائلة" استعارة ساقت الكاتـب – الراوي هنا وراءها،"ولو من وراء سبعة بحار" هذه الاسـتعارة

تبسط الأمور جدا، أن مركب الحياة بالضرورة مثقل بالإحباطـات والانحرافات والسقطات- هذا من شأن كل حياة، أليس ذلك بديهيا – المنغصات والأوجاع والنتؤات قد نحيت خارج إطار الاستعارة المغوية، وانطلقت مركب الحياة في عالمها أو في بحرها اللغـوي الذي يصبح بالضرورة تجريديا إذ لم تسعفه رهافة التركيب التـي نعهدها عند هذا الكاتب.

هل أضيف إلى هذا زلات القلم القالبية من نـوع"ضـعفي الأزلي" أو ما يجري مجراها، الأزلي هنا هي مجرد ترديد للكلمة الشائعة دون إحالة إلى دلالة الأزل، هل هنا – تبريـرا للعبـارة ونفيا لأنها مجرد زلة قلم – نوع من السخرية بالـذات؟ لا أدرى ولا يبدو أن الأسلوب الروائي كله يسمح بـ أو يقبل هذا التبرير.

أعود إلى ما ذكرته أكثر من مرة، أي اقتحام ما أسميه"ما وراء الواقع" إلى ساحة السرد النيوكلاسيكية، وما يلتوه – غالبا – من تفسير أو عقلنة.

رفيق القطار الشبحي في رحلة القطار مـن طنطـا إلـى الإسكندرية: كانت عيناه نفاذتين وطيبتين ولا إنسانيتين"وحواره مع ذاته – وقد غاب كل المسافرين الآخرين إلى حيث لا يدري، لماذا ذهبوا؟ كيف غادروا القطار جميعا؟ ولكنهم موجودون كما كـانوا دائما""ولكنك أنت الذي لا ترغب في رؤيتهم الآن من طـول مـا حدقت بداخلك صار الداخل والخارج شيئا واحدا.. أنت تعرف أني

منك.. خرجت إليك لما ناديتني" فهو إذن الشق الآخـر مـن ذات الراوي: حكيما متأملا إشراقيا في ظلمة القطار التـي هـي فـي الوقت نفسه ظلمة النفس. (ص ٥٤ و ٥٥)

هل كان من الضروري أن يقول لنا الكاتب – على لسانه – صراحة أنه"منه" وأنه ناداه من داخله فجاء، وأن يفسر لنا كل ما حدث فعلا أم أن ذلك- كما كنت آمل- سؤال في صيغة تقرير؟

الصورة السريالية التي تأتي بعد ذلك مباشرة تقريبا (ص ٦١) هذه الجنازة التي يصفها لنا حسني حسن بشكل نافذ ومـؤثر وشديد البراعة والدقة والتأثير، أما كانت أفعل تأثيرا لو أنها جاءت دون أن يقال لنا إنها قبضة كابوس، وإنها تنتهي بصـرخة ليليـة معتادة طلبا لحضن الأم، وتفسيرا لهذه الصورة كلها؟

أما طلب حضن الأم، والانسحاق تحت وطـأة غيـاب – حضور الأب، فهو في تصوري أحد المحاور الرئيسية للشخصية أو للرواية كلها – إن لم يكن المحور الرئيسي الذي يستقطب حس الإثم، والخيانة شعورا وممارسة معا.

من أقوى اقتحامات ما وراء الواقع في الراويـة مشـهد الراوي والبحر والموت (ص ١٠٦ و ١٠٧) حيث يأتي المشـهد هنا مكتفيا بذاته دون تبرير ودون تفسير معقلن أو معقول، مواجهة البحر والمجهول والمصير وصـورة العجـوز بنظرتـه اللئيمـة وابتسامته الماكرة وصوته المتغضن الساخر-"سنلتقي دائما هنا في

البحر" من هو العجوز الساخر اللئيم؟ للمرة الأولـى والأخيـرة، وبشاعرية بلغت غاية في الفعالية، يتركنا الكاتب، وحدنا، وجهـا لوجه مع غير الواقعي أو ما وراء الواقعي، دون أن يعيـدنا إلـى إطار الواقع اليومي المفهوم أو الذي يبدو مفهومـا. ومـن هنـا فعاليته.

وآخر ما أشير إليه من تقنيات الراوية هـو مـا يتعلـق بضمير المتكلم الذي يستأثر بالنص كله تقريبا- فيما عدا فقرات أو نتوءات أو اقتحامات للراوي الآخر، العلوي، العارف، هذا الـذي يعرف دخائل أو مشاعر الأب مثلا- لا يمكن للابـن الصـبي أو الطفل أن يعرفها- من خجل أو شفقة أو رعب، على نمط الراوي الكلاسيكي النمطي المألوف فـي الراويـة الكلاسـيكية النمطيـة المألوفة. (ص ٦٨و ٦٩) لكن ذلك نادر، وهو شيء مختلف تماما عما أشرت إليه من تعددية في الأصوات وتركيب فـي طبقـات الحوار وغوص في دواخل الشخصيات إذ تقوم مستقلة بوجودهـا وإرادتها وهواجسها ونعرفها عنها مباشرة لا عن طريق الـراوي التقليدي العليم.

هذا الراوي إذن المتكلم طول الوقت المحاور طول الوقت، من هو:

"مكتوب أنه يعطي نفسه كاملا وان يرفض كـاملا – ص ١٤"

"مسكون بشهوة تدمير ذاته- ص ١٤"

"يرفض ذاته رفضا تاما وسريا- ص ٣١"

"استهواه – في الأول- لاهوت الثورة ونذر نفسه للشهادة"

"مثله الأعلى (يوسف) يعلى من قيمة حياة الملايين من البشر المنسيين والذين لا اسم لهم وهم مع ذلك الصورة الوحيدة المعقولة - ص ٣٢"

"أعدى أعداء نفسه.. ومع ذلك فقد ختم قلبه على حب فضفاض لا ملامح له وعلى نزعة أخلاقية غامضة، وظن نفسه قادرا على أن يطاول النجوم – ص ٤٨"

"وما رفع كلمته في وجه أعدائه إلا خيالات أو حلما.. عبث كل ما كان وما سوف يكون، عبث أشواقه وهواجسه. عبث صمته وكلامه، عبث حياته وموته، كل شيء، كل شيء عبث تام وفوضى مرعبة- ص ٤٩"

"لم تكن سناء حبيبته الموعودة المستحيلة، مولودة بنفسية عبد، مثله- ص ٨٤"

"يظن نفسه عدوا للمجتمع.. لا يحفل بأخلاقه يحيا حر الروح والخيال في داخله الذي يمور بالغضب والنفور من كل ما اتفق الناس على ضرورته وصلاحه وجماله- ص ١٢٨"

"رغبته في السقوط صميمية مع سناء أو مع نجوى أو أي امرأة أخرى – ص ١٥٣"

"سناء لم ترهب منه إلا اندفاع روحـه الممسوسـة طلبـا للنهايات- ص ١١١"

تدور الخبرة الروحية لهذا البطل الضد حـول محـورين متوا شجين هما في تقديري:

حس بإثم أوديبي وكوني معا، وانعدام بهجة الشبق أو متعة الإيروطيقية (بالتالي) بالضرورة مع ما يتصل بذلك مـن فقـدان للإيمان، وقدرية أو عدمية نهائية لا يمسها في النهاية إلا صـحوة مستخفية ومرهفة وخافتة للثوري القديم أو للشق الحكيم الذي تجلى له في القطار.

الحس بالإثم ظاهرة شائعة في الراوية العربيـة الحديثـة كلها، بل فلنقل في الحساسية العربية الحديثة كلها، أأحتـاج إلـى ردها إلى أسبابها الاجتماعية والسياسية في هوان الواقع العربـي المتردي؟ أم أن الأمر- هنا- أعمق من ذلك؟ تجربة الصبي مـع سعاد الخادمة التي أيقظت حاسته الإيروطيقية دون أن تشـبعها أو حتى دون أن تحققها:"عشت مفزوعا فزعا أخلاقيا وأنا أظن أن بي خللا يمنعني من أبقى ذلك الصبي الملائكي الذي لا تضم جوانحه إلا كل ماهو نظيف وطاهر". لـيس التفسـير الأوديبـي- علـى صحته- كافيا هنا، أتصور أن الإثم لا يفسره إلا أنـه مـا كـان للراوي أن يوجد أصلا، أن الوجود كله إثم، هـذه هـي البـؤرة الفلسفية العنيدة الصلبة في الخبرة كلها.

ولذلك فإن الإيروطيقية – إحدى أو أعظم متـع الوجـود الإنساني، بدرجاتها المختلفة – لا تجلب لـه إلا التعاسـة والألـم والحس المؤلم بالذنب والخيانة (اقرأ صفحة ١٥١ تجربته الجنسية الطفلية الأولى- مع سعاد – تجربة عجز طفولي وهوان، لمجـرد أنه بيولوجيا لم يكن قد نضج بعد، لكنها تجربة وصـمت حياتـه الشبقية كلها بميسم كاو من التحقير للذات حتى أنه يداري عورتـه التي لاحت لعينه مهينة ومنفرة، لم يعرف قط بهجة. الشبق الذي يصل إلى بهجة روحية أيضا، لأن الشبق بالمحارم إثم عظيم، لأن الأب رازح الثقل حتى بغيابه، لأن الوجود أصلاً لم يكن ضروريا بل كان الأفضل ألا يوجد أصلا، إن تكرار التجربة بشكل آخر مع نجوى التي لا تجد هي الأخرى متعة في الإيروطيقية إلا بـالألم، والمرتبطة أصلا بخيانة الزوجة، تجعل هذا الـراوي المعـذب – وهو صورة منا جميعا في النهاية على نحو أو آخر، فما من إدانة هنا ولا شفقة زائفة – يرى في الخبرة الإيروطيقية محاصرة لـه وعبثًا به (ص ١٣٧)"بل يرى في إخفاقه أن يكسب عيشه بشـكل بور جوازي محترم، تفاهـة وعجـزا وإفلاسـا لرجولتـه" (ص ١٣١)"حتى لو أنه استطاع لبقى عمره كله هكذا هاربا من دوامـة الوجود الذي يملي علينا أحكامه، متحررا من الرغبة ومن الأمل، مسكونًا بروح الموت الهادئ اللذيذ" (ص ١٣١)

ما هي الأسماء الأخرى للظل إذن أهو الإثم، أهو الحب المحكوم عليه بالحبوط، أهو فقد الإيمان؟ أم هو رفض الوجود أصلا؟

أتصور أن مجاهد، وموسى ويوسف، كلهم بدائل لأب غائب ومنشود ومكروه وموضوع للخيانة في الوقت نفسه، كلهم أكبر من الراوي سنا (حتى ممدوح الصغير أكبر منه بسنوات، ويعلمه الإثم أيضا)

وأتصور أن حنان حكيم وسناء وسعاد ونجوى هي بدائل للأم المبجلة حينا المنتهكة في عمق اللاوعي حينا آخر، المتعالية المستحيلة العصية حينا (سناء وحنان) والمبذولة المأثوم بها (نجوى وسعاد) حينا آخر.

وبين هذين القطبين- وقطب القدرية أو العدمية الملازم لهما، تدور كل الخبرة الروحية العميقة لهذا الراوي الذي ينتظره مع نجوى قدر غامض (ص ١٤٣) هو المولود بعاهة روحية، مولود في برج الغدر، يجد لديه مبررات لكراهية كل الناس، حتى أمه، كأي أناني (ص ١٣٣) أو كأي أوديب يعمى عن قدره:

"لن نؤمن حتى نرى

لكننا لن حتى نؤمن

نؤمن أولا نؤمن، تلك هي المسألة" (ص ١٣٣)

"المخرج الوحيد المستحيل هو ألا يكون المرء قـد وجـدا أبدا"

تلك هي المسألة في هذه الرواية القوية المتفردة نفاذة الألم ونفاذه الصدق على المستوى الحياتي أو الروحي وعلى المسـتوى الفني معا.

"العاشق والمعشوق" (*)

خيري عبد الجواد

بدأ خيري عبد الجواد مغامرة عمله الإبداعي الخاص من أوائل الثمانينات، وظهرت له مجموعة"الديب رماح" فـي ١٩٨٧، ثم"حرب أطاليا" في ١٩٨٨ ثم"كتاب التوهمـات" (روايـة) فـي ١٩٩٢.

ومنذ البداية اختط لنفسه طريقًا في ساحة القص الثمـانيني ينبع من رؤية متسقة مع ذاتها، للعالم القصصي، وينبني هذا العالم القصصي على منهج ظل هذا الكاتب مخلصا له، يسبر عمقه مرة بعد مرة، بلا حول، وبقدر من التوفيق كبير.

هذا المنهج- كما يتضح في قصة"الحيل" وفي كل قصصه القصيرة على السواء، يقوم على عمادتين أساسيتين:

العمادة الأولى: أن العالم يخرج عـن نطـاق المعقـول المسوغ منطقيا (على الأقل الذي يقوم على التجربـة والاقتنـاع

(*) دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥.

مركز الحضارة العربية، ط ٣، ١٩٩٨.

المبرهن عليه وفق أنساق الحضـارة الغربيـة السـائدة اليـوم) وأن"الخرافة" مقوم رئيسي في هذا العالم لكنها هنا تفقـد صـفتها باعتبارها"خرافة" وتصبح منطقًا مقبولاً بذاته، سائغًا فـي الحـس والخبرة، مسلما به كما يسلم المرء بالبديهيات.

وفي داخل مجال الإبداع الفني تصبح لهذه الرؤية إمكانات ضخمة تكاد تكون غير محدودة، وهي في الوقـت نفسـه رؤيـة تستجيب لها على الفور حاجة مستكنة في أعماق ثقافتنا – وتراثنا العريق.

ولا علاقة لهذا بما شاع عن"الواقعية السحرية" عند كتاب أمريكا اللاتينية، إذ إن"السحر" عندنا عتيد ما من حاجـة بنـا أن نتلقى دروسا فيه عن أحد، (وإنما ما يهـدد ثقافتنـا الراهنـة أن نخرجه عن نطاق الفن، وأن نقبله كواقعة يومية عملية!)

"الخرافة" و السحر" و"الغرائبي" في هـذا العـالم الفنـي هو"وصفه مجربة" لا تخيب – فنيا- وموروثه عن الآباء والأجداد، مهما كان وعي الكاتب الذي تربى على ثقافـة"عربيـة" سـارية وسائدة، فضلا عن الثقافة التحتية الشعبية التي رضعنا لبانها جميعا والتي تتضمن أن ما يدور في هذا العالم"غير معقـول" أو غيـر مسوغ عقليا، ولكنه مقبول وله منطقه.

وهو يحل هذا المأزق حلا بارعا، لا بـأن ينحـاز إلـى تصوير الغرائبي باعتباره خارقا للمألوف، وباهرا ومثيرا للدهشة،

بل باعتناقه العمادة الأساسية الثانية في عالمه القصصـي، وهـي عمادة التصوير (أو الإيجاد)"الواقعي" لما هو خارج نطاق"الواقـع" المعقلن.

أصبح"الواقع" هنا متعدد المستويات حتـى اشـتمل فيمـا اشتمل، على"اللاواقعي" وعلى"ما وراء الواقع" وهو بالضـبط مـا يحدث في المأثورات الشعبية.

وتوصلا لذلك القصد الفني يعمد الكاتب- عـن وعـي أو إلهاما- إلي لغة، لا انفصال لها عن محتواها، بداهة، تمـتح مـن ينبوع لغة الحدوتة الشعبية تارة، أو من مصـادر كتـب التـراث الشعبي والسير والمغازي وملاحم"أبو زيـد الهلالـي""والظـاهر بيبرس" ونحوها، ومن عمدة ودرة هذا التراث كله:"ألف ليلة وليلة" ويفيد – حتى- من ركاكة مفترضة في هذه اللغة، ومن سـياقات وتراكيب وقوالب لها مذاقها الفريد ووقعها الخاص، هذا من ناحية، أو يعمد إلى لغة"واقعية" يحكي بها غرائب الأمور وعجائبها كمـا يحكي المرء واقعة يومية مما يعرض لأي أحد في وقـت، كمـا يجرى الأمر في قصة"الحيل" أو كما تأتى له أن حدث في قصص أولى لخيري عبد الجواد، من قبيل" السحلية" و"الجعران" و"الـديب رماح" ونحوها.

الكاتب في اعتماده هذين المحورين في كتابـة عالمـه لا يبالي بأن يهجر تقنية الإيهام بما تتضمنه من وجهة نظر متعالية،

ومخادعة في الوقت نفسه، وجهة النظر العارفة بالخبايا وبـواطن الأمور وما يدور في خلد كل أحد وفي جنبات كل مكـان- هـي وجهة النظر الغالبة على"الحساسية التقليدية" المأخوذة من القصص الموباساني – ويبرز الراوي إلينا ليقول، حاضرا ومتدخلا وموجها مسار"الراوية" لا على الطريق البريختية التي فيها – مع كل شيء آخر- نبرة تعليمية ومتعالية أيضا، بل على طريقة الحكاء الشعبي التراثي الذي يقعد مع الناس على"دكة" واحدة، وعلى قدم المساواة، بل هو يدعو الناس إلى مشاركته في صياغة الحكاية، داخل إطار الموروث المرن العريض، لا بالتلقي الإيجابي فحسب (إن جاز لنا استخدام هذا التعبير في هذا المقام) بل تحـوير الحكايـة قلـيلاً، بالفعل، على هوى المستمعين.

افتنان الكاتب بعالم يقوم فيه الحيوان بـأدوار إنسـانية لا يخفى، وكما أسلفت فإن السحلية والـديب والضـبع والجعـران والكلاب ليست هنا كائنات أقل مكانة من الإنسان، بل هي، بمعنـى ما، إنسانية، وربما"فوق إنسانية" وفي قصة"الخيل" لـيس تحـول الرجل إلى كلب وتوحده به نزولا به عن إنسانيته، أو امتهانًا لها، بل لعلها تجل لما هو كامن في كل إنسـان بـالقوة، باصـطلاح الفلاسفة، وكشف. وليس فعل الكلاب في هذه القصة عدوانًا، بل هو محفز، فقط، وكأنه تدخل حتمي- أو مقدور – في سـبيل إتاحـة المواجهة الضرورية التي انتهت بها القصة، من غير نهاية بطبيعة

الحال، فلم يعن الكاتب، كما لا بد له ألا يعني، بأن يحكي لنا نتيجة المواجهة بين هذين الكائنين لأن المصير دائما مفتوح للسؤال.

إن العالم النصي الذي أقامه، بدأب، خيري عبد الجـواد، مستلهما من التراث الشعبي وموازيا له، قد أصبح اليـوم حقيقـة راسخة القدم في ساحتنا الإبداعية.

وواضح أن خيـري عبـد الجـواد لا يسـتلهم التـراث الشفاهي.. فهذا قد زال أو انه أو كاد، بل أخشى أن ما سجل منـه يتعرض للضياع أو الإهمال، بعد أن كان قد عنى به صرح أظنه الآن يتهاوى أو يتداعى للتهاوي وهو مركز الفنـون الشـعبية أو مركز التراث الشعبي لا أدري اسمه على وجه التـدقيق- وتلـك أيضا علامة على مدى تواريه عن دائرة الاهتمام.

ولكن خيري عبد الجواد يستلهم تلك النصوص التي تصلنا مطبوعة في كتب ألف ليلة وليلة والسير الهلالية وسـير الأميـرة ذات الهمة وسيف بن ذي يزن ثم في تلك الكتيبات الصغيرة التـي اندثرت أو أوشكت، بورقها الهـش الـرخيص المصـفر أحيانًـا والمطبوع على المطابع اليدوية الصـغيرة، ورسـومها السـاذجة الفطرية المنبع، تروي قصص معاذ بن جبل أو غزوة السيسبان أو منام الملكة شيحة أو إبليس اللعين وغيرها وغيره ممـا أشـاركه هواية أو غواية جمعها واستنقاذها من الدثور، وعلى الأخـص أو على الأقل متعة الطواف بأطراف عالمها، ومن تلك"المخطوطات"

ما يصفه في مستهل هذا الكتاب الأخاذ"العاشق والمعشوق" إذ يبدأ الكتاب بحكاية البحث عن كتاب.. كأنما هو سعى إلى معشوق، ثم العثور عليه، أي اللقاء بعد السعي، عثورا أو لقاء أو بحثًا- فهـي كلها متداخلة على طول المسعى- كأنما تحـدث فـي الفعـل أو الرؤيا، فهما أيضا متداخلان، لأن يظل بحثًا متصلا وسؤالا بـلا انقطاع.

"طريق الرواح بلا غد وهـي طريقـك.. تلـك طريـق المحبين، وفيها جهادهم، ومنها نجاتهم من حرقـة العشـق وألـم الصبابة.." (ص ٦١)

"هل مر حبيبي من هنا؟ هل وطئت قدماه تلك الحصـباء؟ هل عفر قدمه بهذا الأديم؟

.. وهل يكتمل عشقي فأقول له يا أنا؟" (ص ٦٢)

إن المعشوق هنا ليس خارجيا- أو ليس خارجيا فقط، على الأقل- ليس موضوعا، ولا أداة ولا شيئًا واقعا في الخارج سـاكنًا وثابتًا وستاتيكيا. بل المعشوق- كأنه هو أيضا عاشق من جانبـه- كيان أو قوة، أو رؤيا أو وجود- كلها سواء، متداخلة – له حيـاة خاصة، بل أكثر، له جاذبية التبادل بين المعشوق والعاشق، إنه هو أيضا- أو هي –"المعشوق" يبحث، ويتشوق، ويترصد ويقفو خطو العاشق، بل أكثر أيضا، إنه يلاحقه ويسعى إليه أكثر مـن سـعي العاشق، إنه لا ينتظر بل يتعقب ويتلهف، صوت لا يتركه أبدا في

مأزق إلا وبادر إلى هدايته، بل إلى نجدته، وكلما انقطعت السبل بالعاشق هتف به المعشوق- كأنه هو العاشق- يشد من أزره، ويحثه، ويفتح له الثغرة الواحدة الوحيدة إلى طريق اللقاء.

فما هي خصائص هذا المعشوق؟

يمكن أن نجد له عدة خصائص- هل هي أوصاف أم جواهر الذات؟ - منها أنه على رغم أنثويته، أو بسبب من ذلك، فهو أزلي، وهو لا مرئي، يتخايل بالرؤيا، ويفصح عن أول حروف اسمه لكنه لا يسلم نفسه قط، يستحيل الإمساك به، كأنما يستحيل إدراكه، وهو إلى جانب أزليته دهري، يظهر ويتجلى ويختفي ولكنه لا ينقضي أبدا ولا يفنى، وهو سحري أيضا، تحوطه رقية الرقم سبعة، وهو، على حياته الغامرة_ كأنما يقع وراء الحياة والموت، لا نهائي يتحدى الفناء، حبه، بل مجرد مرآه- له سطوة تكاد تكون قاتلة، ضوءه يعشي البصر:

"امرأة لا أحد غيره يراها" (ص١٤)

"ظهر مع بداية الخلق، وكما يظهر فجأة يختفي فجأة كأن لم يوجد من قبل" (ص ١٤)

" لا نهائية الزمن وتحدي الفناء" (ص ١٧)

انظر وصف أو ترنيمة الأميرة التي يستهل بها الكتاب (ص ١٨) تجد أنشودة صوفية في حب هذا المعشوق الذي يقارب المطلق، بل هو مطلق كامل الوجود.

ومن البداية سوف أغامر بأن أطرح تصـورا أراه لـب التأويل في هذا العمل، وهو في الوقت نفسه شعار الكتاب وأصـل إلهامه:"لا يكتمل العشق إلا إذا قال العاشق للمعشـوق: يـا أنـا" للسري السقطي. التوحد بين العاشق والمعشوق هنا لـيس توحـدا بين طرفين بل توحد بين أطراف شتى وعدة تكون واحدا، كأنمـا يذكرنا ذلك بالأرابيسك الخرطي القديم في الحرفة- التي هي غاية في الفن- بين تلك القطع الخشبية ذات الجوانب المختلفة الأشـكال إذ تتداخل معا، فيحكم تداخلها حتى لا تكـاد تـرى – ولا يكـاد يوجد- ذلك الشق الرفيع الذي يفصل بينها، ويدمجها معا.

فما هي هذه الأطراف العدة بين عاشق ومعشوق؟

في تصوري أنها على التوالي: العاشق السارد الكاتب ثـم المخطوط المكتوب ثم الأميرة التي تعمر ذلك المخطوط المكتوب، وثم هو تلك القوة الكونية اللانهائية التي تجسدها أو تتجسـد فـي العاشق والمكتوب والمرأة الأميرة معا.

ذلك هو السعي الذي يفضي إلى نشوة حلاجية وحلوليـة. إن للمعشوق هنا ثلاث طبقات للمعنى – على الأوـل – السـارد المريد العاشق والمسرود المخطوط والمرأة التي هي تفرد مطلـق وكمال لم يشبه ولا يمكن أن يشوبه نقصان.

"دع حكاياتك تقودك هناك.. بهذا وحده تهزم عدمك" (ص ٧٩)

إن تيمة- أو موضوعة- الحرف، والمخطوط، والكتابـة، فضلا عن أنها لب الحكي، أو حبكة السرد، أو مثار التشويق فـي مسيرة البحث عن المخطوط- البحث عن صـاحبة المخطـوط – هي تيمة محورية بأكثر من معنى، وكأنما العاشق يضع"الكتابـة- الحكاية" موضع الإيمان، وهو ليس إيمان العجـائز بـل إيمـان القابض على الجمر:"لا عاصم لي الآن سوى التذكر، علني ألمـم نشاراتي. أقبض على حكاياتي قبضي على جمر متقد وحكايـاتي فصلتها الأميرة في المخطوط، لكن أحدا غيري وغيرها لا يعلـم عنها شيئًا" (ص ٦٠) وسوف نجد في النهاية أن اسم الأميرة التي لا يكاد يحاط باسمها، أو باسميها"المعلن والخفي"، يبدأ بحرف الميم الذي ترقص الأفلاك حوله، ويتخايل للعاشق على كثب من نهايـة بحثه- الذي لن ينتهي أبدا – ويضيء له هذا الحرف لا في رقصه كونية فحسب، بل هو أيضا في ذروة تلك الجوهرة المشـعة مـن عقيق غير أرضي، صخرة الأحلام.

"... حرف الميم مرسوما أمامي، مالئًا الأفـق، لا شـيء غيره، حرفًا واحدا متوحدا بنفسه، مكتفيا بذاته، دائرته تشبه رحما عميقًا هائلا، حيا ونابضا" (ص ٧٧) هل الميم هي ميم المصـدر، في المحبة، في المبتدأ وفي المنتهى، أم هي ميم الجوهر في"المرأة" مبتدأ، والرحم منتهى، أم لعلها ميم مصر كما ذهبـت إلـى ذلـك

اعتدال عثمان، إذ أولت عملية البحث هنا بأنه بعث لذاكرة جماعية نالها التمزق، أم هي في النهاية ميم"المطلق" في ذلك كله.

لا شك أن للحروف في التراث العربي- الصـوفي منـه على الأخص- مكانة كبيرة. ألم يقل لنا الشيخ الإمام ابن عربي"إن الحروف أئمة الألفاظ.. دارت بها الأفلاك في ملكوته..."

وعند ابن عربي أن حرف الميم ينتمي إلى الفلـك الـذي وجدت عنه الأرض. فهل هي أس ورسيس راسخ؟ وعنده أيضـا أن الميم هي الحرف الواحد الوحيد من"المرتبة الثانية" أي"المرتبة للإنسان، وهو أكمل المكلفين وجودا وأعمه وأتمه خلقًـا وأقومـه" وهو يقطر رؤيته لحرف الميم على النحو التالي:

الميم كالنون إن حققت سرهما في غاية الكون عينًا والبدايات

فالنون للحق والميم الكريمة لي بدء لبدء وغايات لغايات

فبرزخ النون روح في معارفه وبرزخ الميم رب في البريات"

وهو"يتميز في الخاصة والخلاصة وصفاء الخلاصة" لكنه عند ابن عربي"سلطانه الإنسان" لكنه مع ذلك كامل مقدس مفـرد مؤنس (الفتوحات المكية، السفر الأول، ص ٣٢٢، طبعة الهيئـة العامة للكتاب ١٩٧٢)

أما عند الخليل بن أحمد الفراهيدي فإن الميم معناه الخمر، وهو يستشهد بالفند الزناني و"أمزج الميم بماء المطر" فانظر نشوة

الخمر التي تشارف الخمر الصوفية، وهي مقدسة ومفردة ومؤنسة وكاملة.

أما في رواية أخرى فإن الميم هو البرسـام – والبرسـام التهاب في الغشاء المحيط بالرئة- فنحن إذن بـإزاء داء مخـامر موجع. ولكن الميم مع ذلك من الحروف الروحانية عند أحمد بـن محمد الرازي. ولعل مما له دلالة أيضا، أن الميم هو الحرف الذي تكرر أكثر ما تكرر في أوائل السور القرآنية، فهو الحرف الوحيد الذي جاء سبعه عشرة مرة (انظر"ثلاثة كتب في الحروف" مكتبـة الخانجي ١٩٨٢، ص ٤٤و ١٣٩و ١٤٠و ١٤٢و ١٤٧و ١٥٧).

إن الحكاية- وهي مخطوط ومطبوع سواء – أي الحرف أو الكتابة، أساسية في هذا المسعى كله، فلا ننسى أن الحكاية هي خلاص العاشق، بذلك هتف به صوت المعشوق، وبـذلك كانـت نجاته من يد العفريت الهائل الذي يحرس جبل الحكايات، الحكاية المتفردة التي لا يعرفها غير العاشق، فهي غير متكررة، ولكنهـا أيضا غير منتهية.

ولكن عقيدة الخلاص بالكتابـة – أو بالحكايـة- وحـدها عقيدة واهية ما لم تكن الكتابة – أو الحكاية- هي نفسـها مسـعى إلى الميم، أيا كان هذا الميم، فليكن هو ميم المعاش في الواقع، أو ميم المرأة الكلية الجمال، أو ميم المطلق المتجاوز معنى الفناء، أو فليكن الحرف الأول من اسم غير قابل للإدراك، اسـم مسـتحيل

يجمع هذه الأقطاب كلها ويوحدها توحد قطع العاشق والمعشـوق التي تكون في حد ذاتها لا نهائية التشكيل.

إحدى التيمات الأساسية في هذا التشكيل- وهـو كمـا لا احتاج أن أقول، وأظل أقول بلا نهاية – تشكيل لا انفصال له عن رؤياه (ها نحن في مملكة التوحد- التداغم غير المصـمت غيـر الأحادي غير القالبي) هي تيمة المعرفة، أو على الأدق السعي إلى المعرفة.

والمعرفة هنا لها جانبان: فهي معرفة قاتلة. إذ إن من يقرأ هذا المخطوط يموت:

"صفحاته صنعت من سم قاتل يتسلل إلـى الـدم بمجـرد النظر إلى الكلام المكتوب بماء الزعفران مخلوطًـا بالسـم... لا يعرف ترياقه إلا صانعه، ما اطلع عليه أحد وصلح للحيـاة مـرة أخرى". (ص١٥)

"التوقيع (على المخطوط) كتب على شكل طرة:"المقتـول بحبكم" (ص١٧)

أما المعرفة القاتلة فهي تيمة أساسية في تراث الإنسـانية، لا ننسى أن آدم حكم عليه بالنفي من الجنة حينما أكل مـن ثمـرة شجرة المعرفة، وفقًا للتوارة، وأن أوديب فقد بصره ونفـي مـن الأرض جزاء وفاقًا لمعرفته بإثمه المخوف، فلا خلاص من إثـم المعرفة إلا بالفداء، أو بالكفارة، تلك تيمة راسخة ورسوخ الزمن.

ومع ذلك فإن السعي إلى المعرفة- أيا كان الثمن – سعي لا يفارق الإنسان، بل كأنه مقوم للجوهر الإنساني ذاته، لا يملك إنسـان إلا أن يندفع في سبيله من غير حسبان للعاقبة.

ولكن المعرفة لها جانب آخر، هو الجانب اللدني، المسبق، المطلق،"فكأني جئت هنا من قبل. أعرف ما سوف أفعله، الخطوة القادمة وكيف أخطوها وإلام تفضي به" (ص٦٥)

في هذا الكتاب- وهذا المخطوط- على السواء سعي إلـى المعرفة، وسؤال متصل عن تحقق المعرفة، في الوقت نفسه الذي تصاغ فيه المعرفة كأنما هي مصوغة من قبل، كأنما هي كامنـة في دخيلة العاشق يكشفها ولا يخلقها، لا يوجدها من عـدم، بـل يستخرجها من عمق باطن فيه، وكأنمـا المعرفـة – العشـق – المطلق كينونة كامنة في دخيلة الإنسان.

التيمة الثالثة المحورية التـي يـدور حولهـا الكتـاب-المخطوط هي فيما هو واضح تيمة الاسم المفقود، الاسم الذي هو بديل الجسم، أو قرينه، الاسم الممزق أشلاء، والذي ينطلق العاشق ليجمع شتاته ويرأب صدوعه ويعيده خلقًا سويا

أليس البحث عن تجميع الاسم هـو نفسـه البحـث عـن المعرفة؟

ألا يحفز هذا البحث المزدوج عشق لانهائي؟

تيمة الاسم المفقود، أو الجسم الممزق أشلاء، لا يعيده إلى كماله إلا الحب، أو قبلة الحب:"وقد اخترتك لي، لتلم أشلائي وتعيد لي اسمي، فأنا موعود بك"

"وأنت لي مثلما أنا لك.. باسـمي سـوف أهبـك نفسـي (ص٢٠ هي نفسها تيمة إيزيس وأوزيريس العريقة، وتيمة الأميرة النائمة التي لا تعيدها من سباتها على قبلة العاشق.

الخصائص الأسلوبية في كتاب"العاشق والمعشوق" تستحق الالتفات إليها، وهل ثم فاصل بـين تلـك الخصـائص وقرائنهـا الرؤيوية؟

أول ما يلفت النظر هنا نضج في اللغـة وتمكـن منهـا ومقدرة عليها – لعلها لم تكن موفورة في الكتب السابقة – وهـي في تصوري نتيجة ومواكبه في الوقت نفسه لنضـج فـي العـالم النصي لهذا الكاتب، وتمكن من رؤاه.

والأمر الثاني هو تفرد هذه الخصائص أو فرادتها، مهـام بدا للوهلة الأولى المتعجلة من تشابه أو تراسل بين طريقـة لـف الجملة، وتركيب العبارة، مع طرائق كتاب معروفين مثل يحيـى الطاهر عبد ا أو جمال الغيطاني، إلا أن المسـألة هنـا ليسـت مجرد الشبه الظاهري، بل ما تحمله اللغة ودوالها من شحنة أو ما تفتحه من آفاق، فليس الأمر هنا بعثا لرؤيـة تاريخيـة أو إيحـاء بشفرات أسطورية، بل الأمر عند خيري عبد الجواد عالم سحري

– وليس أسطوريا- تلعب فيه الفانتازيا المستلهمة مـن الخرافـة الشعبية دورا أساسيا، إن شطحات التهاويل أو التخابيل هنا ليست مستوحاة من التاريخ بل مستهلمة من سحرية الخرافـة الشـعبية، ومن ثم فلا مجا ل عندي لمقارنة هذا الكاتب بكتاب آخرين لهـم إسهامهم المميز و مكانتهم بل ريادتهم التي لا شك فيها، مثل هـذه المقارنة غير مثمرة دلاليا.

يعتمد الكاتب هنا اعتمادا أساسيا على الصـور الشـعبية أولا، ثم على الحكايات الشعبية ثانيا.

أما الصور الشعبية فمنها الإشارات – خطفًا أو إيمـاء – إلى حيوان المينود (ص ١٦) مما أثار عندي سـؤالا لا أعـرف إجابته على وجه التحقيق. فهل هذا الحيوان الذي جاء في المأثور العربي له علاقة بالمينادات Maenade الإغريقية، وهن نساء الثمل والنشوات الباخوسية اللاتي كانت عربدتهن الجامحة تنتهي بتمزيق الأشلاء واجتزاز الرءوس واجتثاث المخاصي؟

ومن تلك الصور المأثورة الثعبـان الطـائر (ص ٣٠) والهاتف الذي يجئ صوته ولا ترى صـورته (ص ٣٦) ومدنيـة الأبواب الذهبية المرصودة (ص ١٤) وغيرها كثير من إشـارات إلى تلك"الأيقونات"٣٦) الثابتة الساكنة في الوجدان، أما الحكايـات الشعبية فهي التي يرويها – أو يعيد روايتها – ديناميا هذه المـرة، بكل حركيتها، مثل حكاية السبع بنات والفتيان السـبعة، وحكايـة

ملك البحر واسترضائه بالطعام، وحكاية الجني الذي يسأل سؤالا- كأنه سؤال أوديب – تتوقف عليه الحيـاة و المـوت (ص ٤٨)، وقصة يوسف وزليخا في صياغتها الشـعبية (ص٥١) وحكايـة الشيخ الذي يستحيل طائرا عملاقا (ص ٤٣ وص ٥٢) وحكايـة العاشق وعاشقته العذريين اللذين يتحولان إلـى شـجر (ص ٧٤) وحكاية الطائر الذهبي (ص ٧٤) بل الحال أن خيري عبد الجـواد يغرف من رصيد هذه الحكايات غرفا، أو يعب منها عبـا، بـلا تورع وبنهم ظامئ ومستمتع إلى آخر حدود الاستمتاع، وهو فـي البعض منها يحيلها إلى مواطنها الأصلية، كما يقول، في ألف ليلة وليلة وفي سيرة سيف بن ذي يزن (ص ٨٢و ٨٣) وفي الـبعض الآخر لا يدلنا صراحة على مصادرها، وفي بعض ثالث يولد منها تخريجات خاصة به ويعيد منها تشكيلات أو كولاجات مصـنوعة بقوة الخيال. ذلك كله مما يقتضي دراسة نصية أتمنى لو أفرغ لها باحث أو باحثون جهدا هي جديرة به.

ومن ذلك أيضا غوايته بالعمارة الخرافية، كما جـاء فـي وصف مدينة الدبابين (ص ٦٩) أو غوايته بالجغرافيا الخرافية كما جاء في وصفه للمدينة التي تقع وراء بحر الظلمة وجبـال قـاف (ص ٤٦) وفي وصف رحلات العاشق الـذي يـذكرنا بسـندباد معاصر واقعي ومغمور في لجج الخيال معا.

ذلك أنه مع هـذا الانسـياق وراء الصـور والحكايـات الخرافية، إلا أنه معنى بالدقة في تفصيلات ما يبتعثه لنا، دقة تكاد تكون محفوظية أو بلزاكية، من ذلك مثلاً وصفه للشـيخ الجليـل الذي ما يفتأ يتردد ظهوره في تجليات مختلفة.

"لا شيء يدل على بقائه حيـا سـوى صـعود صـدره وهبوطه، واهتزاز شعر لحيته ورأسه كلما أخذ نفسا ورده.. عيناه رماديتان واسعتان بدت كشرنقة" (ص٣١)

أو في وصف قرينة المعشوقة التي اسمها مـرة الأرض ومرة عنقاء:" الوجه المدور المختوم بطابع حسنه أسـفل الـذقن، البياض الذي يشف عما خلفه.. العينـين الواسـعتين بسـوادهما الرائق، شعرها فاحم السواد المنطرح خلف ظهرها وافر الطـول والد أسامة،نعومته تكاد ترى،الجسد

الفارع محكم البناء.. إلخ" (ص ٦٦)

وعلى سبيل الاستطراد فإن الشيخ الجليل أو الحكيم وهـو ما يذكرنا بالنمط الرئيسي عند يونج والقرينة التي تتجلـى فيهـا المعشوقة وهي تذكرنا بـ" الكـا"- أو القـرين – فـي المعتقـد المصري القديم والحديث على السواء، هما شفرتان أسـطوريتان، وليست مجرد صور خرافية، فـالفرق، أو أحـد الفـروق، بـين الأسطورة والخرافة هو أن الأسطورة رمز له دور اجتماعي حينا ونفسي في الوقت نفسه أو طقسي وديني حينا، أما الخرافـة فـي

التمثيل الشعبي للخيال أو التوهمات التي ليس لها- بالضـرورة – معادل دلالي على المستوى الاجتماعي الطقسي أو الديني.

من الخصائص الأسلوبية أيضا عند خيري عبد الجـواد، استخدامه الموفق، في الغالبية الغالبـة مـن الحـالات، للتعـابير الشعبية، انظر مثلا:"تطاق مدفعك وتهدم القلعة" وهو تعبير مأثور وجميل عن فعل الجنس، وانظر اسـتخدامه للعبـارات الشـعبية استخدما متواترا في"أفضها سيرة"،"اللمة على إفطار"،"مناهدة مـع الزبـائن"،"أتقلـي علـى الجمـر"،"المحايلـة ويحايـل" بمعنـى الاسترضاء،"كادت روحي تطلع""لا أعرف له طريق جرة"،"عمات نفسي أتفرج"،"نزل علي سـهم ا "،"أقـع فـي عرضـه وفـي طوله"،"الشيخ يدعوني للصحيان"،"نفد صبري وزهقت"،"يبخ ألـون الطيف السبعة"،"كسوف بنت بنوت"،"شددت حيلي"،"ذؤابات لحيتـه محدوفة على صدره".أما الاستخدام الوحيد الذي أحسست أنه نشاز وأنه يصدمني فهو عبارة"أخذت أبحلق فـي الكلمـات المحفـورة أمامي على البطن الذي بدا تكوره واضحا.. كانت السطور تتبدل الآن على صفحة الجسد الأبيض..." (ص ٩٤و٩٥) خسارة. فهذه الكلمة النشاز تأتي في ذروة الكتاب وقمة تألقه حيث تتبدى وحـدة المخطوط والمعشوق في فقرة شعريتها عالية ومحكمـة وجميلـة حقا"آن للعاشق المجد الأوب إلى معشوقة ليكتمل به".. وقـد أخـذ على الكاتب استخدمه الجملة الفعلية ثم العطف عليها بجملة اسمية،

والحال أن واو العطف هنا ليست إلا واوا زائدة، وأن الجملة الاسمية، بعد الجملة الفعلية، إنما تبدأ من جديد، بحقها الخاص، وهي ليست معطوفة على ما سبقها، وإنما هي عرف الحكائين، شعبيين وغير شعبيين، في استخدام هذا ا لحرف عند مفتتح كلام جديد.

ولعلني على خلاف الكتب السابقة لم أجد إلا خطأ واحدا أو اثنين في اللغة هو استخدامه لكلمة"نعس" بدلا من نعاس، إلا إذا اعتبرنا أنه يأخذ بتنويعة عامية أو شعبية للكلمة بدلا من أن يأخذ بالأصل الفصيح، وعندما قال:"أنكر بوجود المخطوط"، فلعله هنا خطأ مطبعي وفيما عدا ذلك فإن للعبارة عنده قوة أسر بل متانة شكيمة، مع أنه يستخدم اللغة المحكية في كتب التراث الشعبي استخداما حرا، أو يستخدمها – كما قلت مرة – بحرية مخيفة.

ولذلك عنيت بإبراز هذه السمات اللغوية، أن الكتاب بحث في اللغة والكاتب معني بلا شك باللغة، ولذلك فإن بعض لفتات الجمل تستدعي الانتباه مثل استخدامه صيغة التجهيل في مقام التعريف، وهي صيغة كان يشغف بها بعض الكتاب القدامى، مثال ذلك أن يقول:"رغم إجماع بأن أحدا لم يره رؤية عين" (ص ١٤) فلا يسوغ أن يوجد أكثر من"إجماع" أي أن الإجماع ليس من قبيل النكرة بل من ضروراته التعريف، وهو ما يتردد عنده في أكثر من موضع.

على أن هذه سمات أو خصائص الأسلوب في هذا الكتاب هو منهج الحكاية التي تتولد عنها حكاية وتتولد عن هـذه حكايـة ثالثة وهكذا إلى ما يخيل إليها فيما غير نهاية، وهو منهج ألف ليلة وليلة كما هو مشهور، وهو أيضا منهج التدوير والتعشـيق فـي المنمنمات والأرابيسك والعمارة العربية، ومنهج الصور الفرعونية المتكررة على ورق البردي أو جـدران المعابـد، صـورة وراء صورة إلى ما يشبه اللانهاية، مع تحوير طفيف مرة أو بالتطـابق التام مرة، فهذه أسلوبيا مقاربة للانهائي مضمونيا.

ذلك المنهج هو نفسه منهج المتاهة التي جاء ذكرها فـي وصف المخطوط المعشوق موضع البحث وغاية الشوق والعشق، وهي المتاهة التي تتردد في داخل الحكايات إذ يخـرج العاشـق الباحث الرحالة من باب إلى باب، ومن مغارة إلى مغـارة، مـن ممر إلى ممر، من طريق إلى طريق، في حكايـات هـي نفسـها متاهات وممرات متشابكة ومتلاحقة، متواشجة ومتعاقبة، فكأنمـا الأسلوب أو المنهج هو نفسه المضمون أو الموضوع، وذلك هـو نفسه ما يحدث في كتاب مثل ألف ليلة وليلة وغيـره مـن كتـب العجائب والرحلات، وكأنه"السراديب الوهمية التي حفرها الفراعنة لتضليل من يبحث عن الكنـز" (ص ١٧)، أم إن الحـال هـو أن السير في هذه الممرات، وعبور هذه المتاهـات، وخـوض هـذه

الغمرات، وهو نفسه الكنز، وليس من كنز إلا في عملية البحـث والنشدان؟

أظن ذلك هو جوهر العشق، ليس جـوهر العشـق هـو الوصول بل الشوق، وليس جوهر الكتابة – أو المخطـوط- هـو طي الصفحة الأخيرة، بل هو السؤال بلا انتهاء.

ولعل الخصيصة الأخيرة في لغة خيري عبد الجواد- وفي رؤيته- هو تجاوز اللغات أو تعاقبها، مما يعني بالضرورة تجاور الرؤى أو تعاقبها، أو على الأصح تفاعلها.

فالاستخدامات الشعبية أو العامية المعاصرة – كما رأينـا أمثلة منها – تجاورها أو تتفاعل معها استخدامات المأثور المحكي الشعبي كما نراها في كتب الحكايات والسيرة، وأمثلتها في الكتاب لا تكاد يكون لها حصر، وعفو الاختيار لنأخذ منها مثالا:"رأيـت عفريتا واقفا أمامي.. طويلا كصاري مركب، عيناه تقدحان شررا، مد يده فأمسكني من وسطي فأخذت أرفص الهواء بقـدمي وقـد أصابني الذهول مما أنا فيه، فلو أنه جلـد بـي الأرض لاخـتلط بعضي وانهد أساسي وفرعي، ثم إنه قربني مـن وجهـه فكـدت أفارق، من خلقته، وابتدرني بصوت كالرعد إذا قصف: ما الـذي أتى بك إلى هنا أيها الإنسي، فقد سعيت إلى حتفك بقدميك، اختـر ميتتك بنفسك فهذا لابد منه" إلخ إلخ (ص ٨١)

ونلاحظ على الفور قوالب الحكي المأثورة لا يكاد يلحقها إلا أهون تغيير. ولكن ما ينقذ الحكي هنا – أي ما ينقذ الكتابة- هو تعاقب الفصيح المعاصر بعد العامي المعاصر، وبعد المأثور الشعبي، ولنختر أيضا دون عمد إلى الاختيار فقرة تصف تلك القرينة للمعشوقة:"حديثها معي توقي للقرب منها والتمسح بها، رنوي إليها كلما غدت أو راحت، تأمل جسدها الفياض المترع بالأسرار، إدماني النظر في بحر أنوثتها الطاغية المشعة، مرتفعاتها وهضابها وسفوحها، أسوارها محكمة التشييد، انجذابي في محيطها ودوراني في فلكها غير المرئي، في حديثها ترياق من ألم الصبابة ومحنة الوجد المشبوب، صوتها وشيش بحر يسكن ودعة، سكوتها وحشة ليل أبدي لا يحتمل..." إلخ (ص ٧٣). فهذه كلها مفردات ومجازات حديثة وحداثية، شعريتها معاصرة وطليعية، وليس الأمر أمر مفردة هنا أو هناك، بل هي رؤى تتمازج وتتوحد وتتفارق وتتداغم، في سعي متصل للتعشيق والتوحيد وما دمنا قد عرفنا شيئًا من وصف هذه القرينة- أو هذا التجلي الأرضي للأميرة المعشوقة غير القابلة للرؤية- فقد عرفنا أن من أسمائها أيضا"عنقاء" والعنقاء هي إحدى المستحيلات، وهي أيضا الطائر الخرافي الذي يتجدد من رماد حريقه، ويبعث من جديد في ضرام الحريق.

ولعل من طرائق توحد وتفارق الأسلوب والمضـمون، أو التشكيل والتأويل، ما نجده في طريقة ونهج بناء الرواية: ونستدل على هذه الطريقة من عناوين الفصول.

الفصل الأول:"حكاية الأميرة وكيف يـتم عشـقها علـى الوصف وما جرى بعد ذلك من غريب الكـلام وأمـور العشـق والغرام"، وهو من ١٣ صفحة.

الفصل الثاني:"حكاية شيخ الجبل والتابوت والإخوة الثلاثة وكيف فرقت بينهم تصاريف الزمان". وهنا يتصاعد الكم، والـنغم إلى ٢٣ صفحة، تنقسم إلى ثلاثة فروع:

أ- شيخ الجبل.

ب- حكاية شيخ الجبل مع بائع الكلام.

جـ- حكاية الطحان والعفريت والجاريتين.

أما الفصل الثالث فكأنما هو فاصل"انترميتزو" موسيقي من ٧ صفحات،"حكاية الشيخ وما جرى له مع التوابيت كـذا ذكر بعض ملوك حمير وعجائب صنعهم". حتى نصل إلى ذروة جبل الحكايات ونصعد إلى قمته في الفصل الرابـع الذي يتكون من ٣٠ صفحة- أي ما يكاد يقـارب حجـم الفصل الأول والثاني معا، ويطابق حجم الفصـل الثـاني والثالث معا: وهو"حكاية الدبابين وفيهـا ذكـر صـخرة

الأحلام كذا بيت الأحزان وهي بداية حديث الدنو فانتبـه" مقسمة هذه المرة إلى أربعة فروع.

أ- في وصف المدينة وسبب عمارتها وهلاكها.

ب- صخرة الأحلام

جـ- جبل الحكايات.

د- بيت الأحزان.

إن تقسيم أو توزيع النغمات – كما وكيفًا- يكاد يتفق مـع تصاعد دفعة البحث وتسارع إيقاع المسعى، ١٣ صفحة للمقدمة أو البريليد Prelude ثم ٢٣ صفحة بثلاث تفريعات للحركة الأولى، ثم فاصلة من ٧ صفحات، وأخيرا ذروة العمل وجسـده المتصـاعد المتكافئ النغمات معا في ٣٠ صفحة مقسمة إلى أربع تفريعـات تنتهي بالنغمة التي بدأ بها الكتاب كله، ولكنهـا معكوسـة كأنهـا الصدى أو انعكاس المرآة: العاشق والمعشوق، المعشوق والعاشق يقولان أحدهما الآخر:"يا أنا"

وعندما أجد في الفصل الأخير، بتفريعاته الأربعة، كثافـة معينة، وإيقاعا متسارعا، فإنني أجد أيضا مصداقًا لما تأولته منـذ البداية: أن أحد تجليات المعشوق هو الكتابة نفسها، المخطوط نفسه الذي يتجلى على البطن المدور وعلى الجسد البض، وهـو قـوة الخيال.

إن جفاف ينبوع الخيال هو الهلاك والدمار بعينه. الخيـال هو الذي يحول الأحزان إلى مسرات ومباهج، هـو الـذي يولـد الحياة، هو الذي يغير اسم"حزينة" إلى"عنقاء" النار المولـودة مـن رماد متجددة لألف عام. وفي هذا الفصل نبـوءة، أو نـذير بـأن سقوط الخيال هو سقوط الهوية وحلول الخراب بل الـدثور، وأن بعث الخيال هو تولد الحياة من جديد.

ولكني مع ذلك أجد أن الفصل الأخير جميل في حد ذاته، ولكنه مقطوع الصلة بسائر الفصول، مثل مدينة لا وصول إليهـا من أي طريق، تقع وراء بحر الظلمة وجبال قاف، تقع وراء جبل الحكايات، السبيل الوحيد هو العشق الرفيـع الـذي لا يشـقه إلا صاحب الحكايات هو صاحب الخيال.

نهايات الكتاب هنا هي شـطحات التهاويـل المتلاحقـة التخاييل النابعة حقًا من عالم المأثور الشعبي، فهـل لهـا علاقـة حقيقية بجوهر الكتاب الذي رأيناه سعيا وشوقًا صوفيا وشعريا إلى المرأة – المحبة – المطلق؟ وسعيا إلى تحقيق عشق يكـاد يكـون مستحيلا؟

إن هذا الكتاب ليس مجرد سياحة في الفولكلور – على أن هذه السياحة متعة لا تضاهى- فأي بناء هنا؟ إن لم يكـن مجـرد البناء الطولي الممتد على هيئة مسيرة من لغز إلى لغـز، ومـن عقبة إلى عقبة كأداء؟

هل هو بالفعل يضارع ويتساوق مع بنايات جبل الحكايات الأخير في قلب حكايات الكتاب، هي بنايات ماثلة فـي الفـراغ، معلقة بلا سلالم ولا وصول متقاربة الأشكال ؛"والخامات اللـبن، البعض الآخر بني من معدن لامع، أما أشكالها فهرمية ورباعيـة وسداسية ومخروطية" (ص ٨٤). ألم نقل منذ قليل عـن تجـاور وتعاقب اللغى والرؤى شكلا ومضمونًا بلا افتـراق ومـن غيـر أحادية القالب المصمت المسكوك؟

آن لي في النهاية أن أصل إلى خاتمة هذا التطواف فـي رواية"العاشق والمعشوق" لخيري عبد الجواد، حول تيمات التوحد، وإثم المعرفة، والبحث عن اسم هو جسم ممزق مفقـود، وحـول الصور والحكايات الشعبية، وتجاور أو تعاقب الرؤى واللغـات، وحول البنية التي هي في الوقت نفسه تشكيل وتأويل، ولكن – كما يحدث في نهاية هذا الكتاب البديع – ما من خاتمة حقًـا، بـل إن الخطوة الأخيرة كأنها تستغرق الأبد مـن جديـد تلـك السـياحة الصوفية الشعرية التي تلهب الخيـال، وتـؤرث الأشـواق إلـى المستحيل.

"مجري العيون"

و"بيت للعابرين"

و"دوائر من حنين"

سعيد الكفراوي

هناك قول شائع اكتسب قوته ومصداقيته لفـرط تكـراره والإلحاح عليه، ككل الأقوال الشائعة، هو أن العالم الـذي يبتعثـه سعيد الكفراوي في قصه يتراوح بين القرية والمدينة.

هو صحيح، بقدر ما يذهب إليه، لكنه لا يذهب إلى القـدر الكافي أو الضروري.

عندي، أن هذا العالم يتراوح بين قطبين رئيسـيين: همـا الموت من ناحية، بجفافه وتجريده والطقوس التـي تحـيط بـه، وخصوبة الحياة من ناحية أخرى، بعجينتها العضـوية الحيوانيـة العاتية.

وأظن أن التواجه والتفاعل بين النقائض مـن خصـائص عمل سعيد الكفراوي: بين الريف والمدينة، بلا شك، وإن كانـت

الحدود الحضرية بينهما قد أخذت تتهاوى الآن كما يتبـدى فـي بعض قصصه الأخيرة، وبين الشعري والحيادي فـي الأسـلوب، وبين الحلمي والرصدي في الرؤية، ولكن أساسا بـين مواجهـة الموت، والانغماس في طين الحياة المركب الخصيب. وتقع هـذه المواجهة، كذلك، بين معنى مطلق من ناحيـة وتفصـيل جزئـي متعين صغير موحٍ ودال بلا شك ولكنه يظل محددا ومحدودا، من ناحية أخرى، وهي الثنائية نفسها التي يتواجه فيها الجنس بشـبقه وعرامته مع وجود المواضعات والتقاليد والأعراف. وفـي تجـلٍ آخر تبدو هذه الثنائية بين الماضي المضيء وبين زمان الشيخوخة والوحشة.

سعيد الكفراوي كاتب يعرف كيف يبتعث الحسية الجسدية بمظاهرها المختلفة المتسقة مع ذلك في تراسل وتجاوب يسـتأثر بالطبقة الأولية من الحس:

"رائحة غرف الحليب، وفوح خبـز الصـباح الأول مـن الأفران الموقدة بالنار، ووحل الزرائب، وشيح طـرد الأفـاعي، وبخور التعاويذ، ومني الشهوات الحرام في السـراويل المهترئـة ودمع عين الأرامل المتوحدات" (١) تغص قصصه بنصوصه مـن هذا القبيل الذي تمتزج فهي الروائح بمعطيات الحس الأخرى من لمس وبصر وأصوات، وكأنما يؤكد ثروات الحياة الحسية الغنيـة في وجه المحل والجدب والفناء، ولكنه لا يلغي العناصر المقابلـة

المتهددة بالصمت الدثور، بل هو عاكف عليها دءوب في تقصـين أوجهها، معذب وأسيان بإزاء حتميتها.

وهو في علاجه لهذه المواجهة المتصلة وكل مواجهة عنده إنما هي مواجهة، ليست سلبية ولا ساكنة بل فعالة، بين الخصوبة والقحط، أو بين عضوية دينامية الحياة وتدفقها بفطرة الحس الغنية وبين مثول العدم والنقص والبتر والوحدة مما يشفي على مـا قـد أسميه الحضور الأسطوري عند كلا الطرفين من المواجهة.

في"حضرة أهل ا " مثـال لهـذا الامـتلاء بالجسـدانية الحيوانية إلى حد تجاوزها حتى تشـارف حضـورا خرافيـا، لا واقعيا، مجسما في"عم محمد فرج" جساس البهائم الذي يلوح هنـا كائنًا غير أرضي، يتقدم بخطوات لا حـس لهـا ولا حفيـف.".. ذارعه من غير ظل.. يمضي خفيفًا كطيف.. يغوص في ظلمة ما قبل الفجر لا يرد النداء ولا يلتفت، يختفي رويدا رويدا عائدا مـن حيث جاء" (٢) وبذلك تنتهي القصة، لكنها لا تنتهي حقًا. ومع ذلك فإن هذا الحضور يتمثل وسط كل تفاصيل ولادة البهيمة وحشـاها وانزلاق ماء ولادة العجل و"انهمار المشيمة وانفجار القرن الـذي طرطش ماؤه في ساحة الحيوان"

ومع ذلك فإن هذا الحضور اللاواقعـي لـيس أسـطوريا بالمعنى الكوني الشامل الذي يهدف إلى تفسير للعالم أو ترميز له، كما تجري به الأساطير العريقة، بل هو يوحي بذلك فقط، ولكنـه

أساسا يمتزج بمعنى من معاني حضور الحدوتة الشعبية ومعـاني اختراق المفاجأة العجائبية لليومي المطروق.

وحسنًا فعل سعيد الكفراوي إذ أنهى هذه القصة بالـذات، على ذلك النحو الذي يفتح إمكانات عدة بدلا من نص آخر كنت قد قرأته للقصة نفسها يفسر فيه ويشرح ويوضح وبذلك يغلق الدلالة وينزل بها ويستنفدها.

هذه"المقابلة – المعارضة- المواجهة" بين الحسية والجفاف هي فيما أتصور دلالة قصة"سيدة على الدرج" التي لا دلالة لها – حتى على المستوى الأخلاقي البحت – إلا أنها غلبة الحياة علـى الموت، صعود الحسية على حافة الجفاف، وهزيمة الفقد أمام تأكيد للوجود المليء، وهي مع ذلك هنا حسية غير نقية، أي غير فطرية كما نجدها غالبا في قصص"مجرى العيون" بل هي هنـا مشـوبة بالحنو، محوطة بالخوف من الجيران والزوجة أي من مواضعات المجتمع القاسية:

"تقف بشعرها الأسود الطويل كليل، وبشـرتها البيضـاء الناصعة، تلف جسدها في روب أسود من الدنتلا، وتحته قمـيص من نفس اللون يكبح ثدييها النافرين بحيوية منتصف العمـر [٣]. وانبثق بداخله ضوء من الحنان [٤]".

في هذه القصة بالذات – على جمالها ونورها – ما يميـز كتابة سعيد الكفراوي- من بين أشياء أخرى – من إلحاحه علـى

الاستعارات التي تسند دلالة القصة وتؤكدها بشكل مضمر أحيانًا وسافر أحيانًا، سوف أسميه"الشفرات المساعدة" مثال ذلك هنا:"علا صخب الماء ونفذ منه إلى حبه القلب"."إنما الريح تشتهي لحس الصخور" [٥] هذا تعليق مجازي شديد الوضوح على موقف السيدة التي على الدرج، تغوي جارها الطيب المتردد، الذي يعقد عزمه في النهاية ويخطو خطوته الأولى في غمار الحسية المنتصرة" ناظرا من نافذة الشقة المفتوحة على البحر الذي اشتدت آلام موجه" [٦].

في هذه القصة نفسها نستشف حضورا لا واقعيا عجائبيا، حسب الحدوته الشعبية إذ"يتردد بكاء الزوج في فراغ الشقة" [٧] والزوج قد مات، من زمان، عن زوجة تضطرم بشهوة الحياة.

ذلك ما نجد مثيلا له في قصة"عريس وعروس". فليس إلقاء الصبي السارد بثمرات البرتقال الصغيرة إلى النهر، ثمرة وراء ثمرة [٨] مجرد حركة عفوية، هي في تصوري طقس يشير- بوضوح- للهدر والضياع واللاجدوى.

حضور هذا العنصر اللاواقعي، مصوغًا على شكله الشعبي المصري الريفي بالتحديد، هو الذي يتبدى على طول قصة"الخوف القديم" إذ الابن الميت ينادي أمه من التربة. وتنحو هذه القصة بالذات منحى الحدوتة الشعبية، وخاصة في نهايتها المعمولة بعناية بعد إعداد متمهل طويل، وعلى غرار الحواديت

يشغل النص نفسه بالتبرير البطيء الحريص على بيان سبب كـل حركة وكل نأمة، وعلى إدراج الغرائبي في صلب السرد ثم نفيـه على الفور بتفسيره وتوضيحه.

في قصة"الشرير والجبل" نجد هذا الحضور يتمثـل فـي صرخة لا نعرف لأول وهلة مم- أو ممن تأتي لكنها على التأكيد غير عادية. هي أكبر وأثقل وأحفل بالدلالة من مجـرد صـرخة بشرية، أو حيوانية، إنما هي صرخة كون تتجاوز حـد الفيزيقـي البحت إلى ما وراءه ببعيد:"جاءت أول الأمر مخنوقة، من بئر، ثم محشرجة تصعد من أحجار الطاحون، وتستقيم مدوية فـي ليـل الجبل، غير عابئة بالنجم، وسلطان الظلام، وفوضى الرمل، وتلك العزلة غير المواتية [(٩)]"

كما يأتي هذا الحضور السحري – أيضا مثـل الحدوتـة الشعبية – في صورة بنت الرجل الأبتر، وهي مفقودة لكنها هـي بؤرة القصة كلها بوجودها الطاغي غير المرئي بجدائلها الليليـة، وغنائها السحري، والبحر الذي يطل من عينيهـا، وهـي تـتكلم بمختلف اللسان، وقد ضاعت.. [(١٠)]

ولعله مما يتعلق بهذا العنصر في كتابة سعيد الكفـراوي عنصر يترتب عليه وينشعب عنه في الوقت ذاته، أعني ما يمكـن أن أدعوه السعي إلى الإمساك بمطلق ما، القبض على معنى كلـي محيط- كما قد توحي بذلك بعض عناوين قصصه التي تأتي بألف

لام التعريف"العار – النسيان – الخوف القديم"، كأنما هنا طموحـا لعله ملحاح نحو استخلاص قيمة مجردة عامة صحيحة فـي كـل زمان ومكان. ولكن الثنائية التي تثري عمل هذا القصاص وتجعله متعددا حمال أوجه، غير أحادي هي التي تحمله من جانب آخـر على العكوف على الشيء الصغير المحدود المتحدد وعلى العناية بالتفاصيل، وكأنما يصف حال كتابته على لسان أحـد شـخوص قصصه، في قصه"الرائحة":

"قضيت أيامك يوما بيوم، مطاردا تلك التفاصيل الصغيرة التي لا طائل من ورائها والتي تحـاول مـن خلالهـا اسـتعادة الأيام"[11]

لكني أزعم أن لهذه التفاصيل الصغيرة قيمة جوهرية، وأنه من خلالها يحاول الكاتب استعادة معنى مراوغ ومطلق لكنه لا يقع قط- تقريبا – في إسار تقرير تجريدي لهذا المعنى، دائما يتبـدى المعنى من خلال تراوح الحسي والمجرد في تفاعل حمـيم، كمـا ينبغي للفن أن يكون.

لعل هذا التقابل بين الجزئي – الحسي – التفصيلة الدقيقة، وبين الكلي – المجرد – المعنى العام، يجد تحققًا له في المواجهة التي أشرت إليها بين خصوبة الحياة، وجفاف الموت، كلاهما قائم في عمل سعيد الكفراوي، لا يجور أحدهما على الآخر ولا يلغيه، وإنما يتبادلان الفعل ورد الفعل.

ويبدو الموت في عمل هذا الفنان ماثلا، له عدة تجليات:

أولا: أتصور أن الشيخوخة هي مـوت سـابق للمـوت، مشارفة له تكاد تكون مقارفة. وليست بحاجة إلى أن أشير إلى أن الشيخوخة تقوم بدور غريب بطغيانـه فـي غمـار عمـل هـذا القصاص. وهو يستبطن آلامها ووحشـيتها وعجزهـا وخوفهـا ومثول شبح الفناء على الدوام فيها، استبطانًا مدهشًا.

وفي مجموعة"بيت للعابرين" نجد أن الدور الرئيسي فـي معظم القصص إنما يقوم به لا شخص شيخ فقط بـل هـو حـال الشيخوخة نفسها.

يصدق هذا في قصص"سيدة على الـدرج" و"الضـواحي" و"الرائحة" و"رائحة الليل" و"كشك الموسـيقى" و"صـور ملونـة للجدار" بتنويعات مختلفة على أصل أو نغم رئيسي واحد له ظلال شتى لكن جسمه الراسخ واحد: الشيخوخة، أو على الأرجح شجن انقضاء الزمن. فهذه ست قصص من عشر في"بيـت للعـابرين"، ثيمتها أو موضوعتها الأساسية هي وحشة مرور العمر، واقتراب زواله، مع وجود إيحاءات لهذه الثيمة في سائر القصص تقريبـا، ولعل أجلى هذه القصص، في ذلك السياق، قصة"الرائحة" إذ يسعى الكهل إلى السباحة- ضد الزمن- حتى يصل أخيرا إلى جزيـرة، صخرة، كأنما هي يقين بأن العمر قد انقضى فعلا على الرغم من تحدي الانقضاء، وكأن الوصول إلى تلك الجزيرة في قلب غمـار

الزمن وصول بلا عودة، وصول لصخرة الموت نفسها، إذ يجـد الكهل نفسه في زمن آخر، ينظر إليه الشباب نظرتهم إلى كائن من عالم آخر، وتنتهي القصة – ولا تنتهي- بأنه"شعر بوحدة مطلقـة، تكاثف رعبه، اشتدت لطمات البحر على جوانب الجزيرة، ثم جاء المساء غير عادل، فيما يجلس الرجل على الصخرة يراقب مجيء الليل ويخاف الرجوع"(١٢)

إن مجيء ليل الموت هو الذي يرعبه، مع وحدته المطلقة.

"رائحة الليل" تنويع على النغمة نفسها، تنويع حافل – ربما أكثر قليلا مما يحتمل- بشجن الشيخوخة وعاطفيتها:"يندهش فراج أفندي من ذلك الماضي الحي الذي له رائحة الحليب والذي يتسلل من أركان الشقة فيحيل بدنه الهش إلى أسى على نحو يجعله يقاوم البكاء"(١٣)

أما قصة"كشك الموسيقى" فهي كلها أنشودة معزوفة على موسيقى الزمن الغابر، تتردد أصداؤها- على أيـة حـال- فـي قصص الكهول كلها، وهي قصة بديعة، كاملة على نحو ما، هـي قصة"كهول خمسة مضروبين بشيخوخة وهرم، كأنهم أحد أعمـدة المدينة القديمة نفسها"(١٤) لكنهم هم أنفسهم- مع الراوي الذي يرتد هو أيضا طفلا صغيرا- يعزفون أغاني الشباب والمجد، والوطن، على نحو فيه براءة صباحية وليس في أدنى سذاجة في الصـياغة

الفنية، حتى لو شابتها عاطفية مبررة ومقبولة، إذ يختلط التـاريخ بالخيال، والماضي المندثر بالراهن الماثل.

على أن قصة"صورة ملونة للجـدار" تبـرأ تمامـا مـن العاطفية، هي استعادة الزمن المندثر على نحو مـؤس ومحـزن قليلا، دون انهمار لفظي ولا ترف انفعالي.

أما قصة"بيت العابرين" فهي إحدى فرائـد هـذا العقـد، والكهل هنا إذ يرى"سمية" حبيبة صباه مرة أخرى، فـي ريعـان صباها، لم تقو عليها عادية الزمن بل زادتها نضارة، يحس مـع ذلك بالتباس هذا التجلي- ولا أقول زيفه- إذ تتخايل دائمـا فـي الخلفية سمية الأخرى المزدوجة قرينة عمره، عجـوزا محطمـه ومحرومة من كل شيء، ولكن ليس في هذا الازدواج أدنى يقين، الرؤية مفتوحة وقابلة لأكثر من تأويل، ومكر الفن هنا بالفعل مكر حميد ونبيل،"لأن كل تلك الأسئلة تمور بداخلي"

الشيخوخة، شجنها ووحشتها وألمها وعجزها – حتى مع ترقيق جوانب خشونتها بفعل شعرية النص – هي تجل أول لموت مستبق، مستلف.

أما التجلي الثاني فلعله الموت قبل الاكتمال أي الموت في عز النضج، كما نجد في قصة"النسيان" مـن مجموعـة"مجـرى العيون" فإذا كانت"الرحى" هي قصة اكتمال الشيخوخة، واسـتحالة الجسم إلى كومة من العظام، معلقة في قفة، لم يبق لها إلا نظـرة

على الحياة، كأنما هي بداية أخرى في نهاية الحياة، فإن"النسـيان" هي قصة السر الذي يموت به الأب محبوسا في صدره، قبـل أن يفضي به إلى ابنه، ويظل النسيان هو الذي يحكم الرؤية كلها، أي أن"النقص" لعله هو"معنى الحياة الذي ينبثق ثم يغيـب"(١٥) (هـل تذكرنا هذه الصياغة بما أشرنا إليه من قبـل محاولـة الإمسـاك بمعنى كلي مطلق ينبثق من تفصيلات حسية وجزئية؟)

في"النسيان" ليس هناك رضا قط، لا وامتلاء الحياة قـط، هناك دائما عطش، وغياب، أي نقص.

ثم أليست ضربة الشـيخوخة، وضـياع الـذاكرة، همـا علامتان على موت سابق أيضا؟

أما التجلي الثالث للموت فلعله في"الخوف القـديم" هـو موت الابن، ليس فقط قبل الاكتمال، بل قبل النضج، قطف الموت للعود قبل أن يترعرع.

وأخيرا فمن الممكن أن أتصور أن الخوف مـن المـوت، وحده هو تجل آخر في سياق هذه السلسلة من التجليات للمـوت. هذا الشيخ الذي عاش ثمانين عاما يخاف أن يمـوت وحـده، وأن تعلن رائحته عن موته، ويدبر لهذا الأمر حيلته، يوصي جارته أن تخبط على بابه كل صباح، لكنها تسـافر فجـأة، دون أن تعلنـه، وتتركه في وحدته"الأبدية" تلك، ثم يدخل بيته، يقاوم مخاوفه، يرد خلفه الباب، ويحكم إغلاقه، كأنه في الحقيقة يدخل قبـره أخيـرا،

ويرتد بابه عليه، ويحكم إغلاقه عليه. أي شيء ذلك إلا أن يكـون هو نفسه الموت؟

وما من حاجة لي أن اذكر بمثول الموت، ومقابر الموتى، مثولا يكاد يكون متواترا بلا انقطاع، في المشهد القصصي الـذي يراود هذا الفنان ولايني يراوده، مثال ذلك، فـي قصـة"مجـرى العيون" حيث تموت الأزهار قبل أن تفارق جوهرهـا، قبـل أن تصبح تحية وولاء وبعثًا، على نحو ما، للمـوتى مـن الأحيـاء، فيضعها البائع كيفما اتفق، وقد ذبلت وذوت نضارتها، على قبـور المجهولين الفقراء الذين لا اسم لهم، موتى يلحقون موتى.

ولعل التجلي الخامس والأخير للمـوت، ممـا يمكـن أن يرصد في هذا السياق، هو الموت الجزئي الذي يتمثل في البتـر والتشويه.

البتر، القطع، الابتسار، التشويه، تمزيق الأشلاء الدقيقة أو الجسيمة هي في تصوري من وسائط الرؤية الأساسية في عمـل هذا الفنان.

في قصتين من أبرز قصصه:"الشرير والجبل" في مجرى العيون" و"ودة الليل" في"بيت للعابرين" نجد الشخصـية الرئيسـية بتراء الساق، بل نجد – على الأرجح – تصورا لأن ثـم مقومـا جوهريا للحياة هو البتر.

وليس ختان البنات – وهو قطع وجرح لا بـرء منـه – في"عريس وعروس" مجرد صرخة احتجاج وإدانة لعادة تقليديـة جائرة أي لإيقاع عسفي لحرمان لا تعويض له، (هو ذلـك علـى وجه القطع!) بل هو فوق ذلك وأساسا مواجهـة بـين القمـع أي القحط، وبين الحرية الحسية أي الخصوبة.

والتيمة نفسها- على نحو آخـر – هـي بـؤرة ونهايـة قصة"العار" عنف البتر ووحشيته في القصـتين انتهـاك للحيـاة وتدمير لها، أيا كانت العلة، وأيـا كانـت الغايـة، ولعـل فـي قصة"العار" نفحة شعرية عالية جدا لذلك السبب نفسه، لأن الـنص كأنما أراد أن يتغلب على شراسة وغلاظة فعل البتر بـأن يـدور حوله في لفظية موشاة محلقة بالاستعارات والمجازات. ومن هنـا تتأتى، في تقديري، مشكلة تعبيرية معقدة ومركبة. فكأنما يلوح أن اللغة الرصينة الجليلة الشاعرية هنا، بذاتها وبمجرد قوتها، تمجيد للعنف والانتهاك، بمجرد سطوة جمالها، بينما الرؤيـة والمقصـد القصصي بلا شك هو إدانة للعنف والتشويه والانتهاك. ذلك ممـا يوحي لي بسؤال تثيره عندي اللوحات التعبيرية العنيفة التشـكيل عند"إميل نولده" مثلا، أو"فرنسيس كوبكا"، هل عنـف التعبيـر- عجينة الألوان الصارخة الوحشـية مـثلا وضـربات الفرشـاة العارمة- هي الوسيط الأمثل لإيجاد العنف – وبالتالي إدانته – في دخيلة التلقي، أم إن الحياد الرصدي الهادئ النبرة، فيما يلوح للعين

ظاهريا، هو الأفعل والأنفذ أثرا؟ سؤال أعترف أنني لا أجـد لـه إجابة جاهزة.

في قصة"الشرير والجبل" نجد الرجل الأبتر الـذي يظلـل النص بقوة عجائبية شريرة النية كأنما هو اتهام ظالم قائم لا وسيلة لدحضه ولا منفذ للتبرؤ منه. على أن هذه القصة المرموقة تشـير مشكلة خلقية – جمالية في الوقت نفسه، لا حل لها، فإن المهنـدس المتهم المظلوم البريء- فيما هو واضح- تتاح له في آخر القصة أن ينقذ ظالمه الشرير من الموت ويخلصه من الفخ الذي نصبه له بغية إيقاعه في الهلكة ولكنه يقول:"تأملته، وحين تأكدت أن الفـخ يأكله، صككت الباب من خلفي ودخلت" (١٦) وينتهي النص.

فمن هو الشرير حقا، هنا؟ أهو ذلك الذي انتوى ولم يـتح له تحقيق نيته؟ أم ذلك الذي انتقم لبراءته- فقضى عليها بمجـرد انتقامه لها- وأصبح آثما بالفعل، دون أن ينتوي ذلـك، أو لعلـه آثم"بعدم الفعل" بالتخلي عن الفعل، إذ ترك المقادير تأخذ مجراهـا دون أن يغلب جانب الخير في نفسه بأن ينقذ من القتل من اعتـزم هو نفسه أن يقتله في المقام الأول.

أما قصة"وردة الليل" وبطلتها المبتورة السـاق، وبطلهـا الثوري القديم المحبط من كل ناحية، فهي أساسا قصـة ابتسـار الحياة، على نحو لا تعويض له ولا عزاء فيه بأي شكل ممكـن- إلا عزاء الرفقة المضمرة الحيية والحنان الخفي.

في"وردة الليل" تساوق ملحوظ بين الفتاة اليونانيـة التـي تحنو على المناضل القديم، وهي مبتورة الساق، وبين عملية البتر التي يتعرض لها المناضل نفسه، ورفاقه الذين كانوا يعودون آخر الليل محمولين إلى حجراتهم- زنازينهم الضيقة التي فـي حجـم المقابر، وهم يصرخون، وتتراوح مشاهد القهر في البناء العتيـق، ومشاهد الحوريات في فساتين بيضاء كالملائكة. كل هذه المشاهد، المظلم منها والمشرق معا، تأتيه أيضـا فـي شـذرات مبتـورة مقتطعة، في تهويمات كأحلام يقظة وغير مندرجـة فـي سـياق واقعي مرتب، ولكنها متسقة مع سياق البتر والـنقص والتشـظي محكم التراوح وتبادل المواقع.

ويتصل بثيمة البتر- وهي فيما أرى لها أولوية في عمـل الكفراوي- ثيمة أخرى هي التشوه، وهذه أيضا ثيمة تشكيلية- مثل التعبيرية – احتفى بها المصورون والرسامون والكتـاب الـذين عرفوا كيف يوظفون ما يسميه الغربيون"الجرو تسك" أي الغريب الشائه معا. وأوضح مثل لتلك الثيمـة نجـده فـي قصـة فـي مجموعة"بيت للعابرين" فريدة بمعنـى المفارقـة بـين عنوانهـا وموضوعها أو مادتها بين"صباحك يا وطن" وبين حكايـة صـبي يدمره الإدمان والقهر الجسدي والتخلي ووحشية البيئـة الماديـة والروحية التي تدفعه الآلاف مثله من أبناء الـوطن إلـى حافـة الهلاك.. والقصة مكتوبة مـن خـلال رؤيـة تضـخم الأمـور

والأحوال، أو تصغرها، كأنك تنظر إليها من خلال مرآة مقعـرة، أو محدبة، حيث التشويه هنا ليس خيانة للأصـل ولا عجـزا ولا قصورا عن المحاكاة، بل هو كشف للجوهر القبيح المكنون خلـف أقنعة المواضعات، حيث القهر المتبادل بـين الصـبي الضـحية المجني عليه المفترس القاتل في الوقت نفسه، يقع فريسـة للقهـر فيمارس هو قهرا على مستوى آخر أكثر شراسة وغلوا.

ويقترب من هذا إبراز أو تأكيد العاهة- وهي فقد البصـر هنا – في قصة"الكفيف" الذي يتعرف على الناس بمجـرد تلمـس أكفهم، وقسوة المعابثة به إذا يتآمر صديق الطفولة على أن يخفي عنه نفسه ويعرضه للمحنة- أو للامتحان- هـل يتعـرف كفـه ويتعرفه بعد ثلاثين سنة. ويظل السؤال مفتوحا، فالكفيف لم يعرف الراوي ولكنه يحلف:"يمين با لو كنت صبرت دقيقة واحدة، كنت هاعرفك يا سعيد"(١٧) وعندما يغيب السارد – سعيد – ذلك الكفيف في حضنه لا نعرف نحن هل كان حقًا سيعرفه لو صبر عليـه- وعلينا – دقيقة واحدة أخرى؟

وبينما تقوم اليد في "الكفيف"مقام العين، في قصة "نضـرة عين"تقوم مقام اليد، وتلعب دور سلاح القتل. فالنظرة وحدها هنـا هي أداة الضرب المصمي، وهي وحدها التي أسـقطت ضـحيتها قتيلا.

خصيصة التراوح التفاعـل بـين طـرفين. أو مواجهـة نقيضين، كما أسلفت، من خصائص عمل سعيد الكفـراوي، هـي الخصيصة التي لا تتيح لمواقع السرد عنـده أن تكـون ثابتـة أو مستقرة، بمعنى أن الموقع الجغرافي – ماديـا أي طبوغرافيـا أو روحيا، وبالتالي نصيا – هو دائما مؤقت وهامشي، في الضواحي، على شاطئ البحر، لن تجده في قلب استقرار راسخ مكين.

هو بيت على البحر في"سيدة على الدرج" وبـالقرب مـن المقطم على حافة المدينة في"الضواحي" وهو قناة السويس علـى المعبر الحرج بين الحياة أو الموت في"قـارب" وهـو الشـاطئ وجزيرة في"البحر في الرائحة"وبالقرب من المقابر في"رائحة الليل" وعلى كورنيش الإسكندرية – شمس، عند حظائر الخنازير، فـي الرحلة الأولى من حياة البطلين- اللا بطلين في"صـورة ملونـة للجدار"، وعلى طرف العمران في مكان مقطوع"في حضرة أهـل ا " وهو بالطبع سفح الجبل في"الشرير والجبل" ثم هـو أساسـا مشهد المقابر الماثل باستمرار في معظم أعماله، ذلك الشاطئ ثـم هوفى النهاية "بيت للصابرين"،إن دلالة العنوان نفسه كافية، إشارة مفصحة إلى الموقع المكاني والروحي والنصي على السواء فـي عمل هذا الفنان. إنه ليس بيتًا للقاطنين، الساكنين، الراسخين، بـل هو على العكس من ذلك كله، تتردد عنده كثيرا عبارة"دار الفنـاء" في مقابل"دار البقاء"

وفي هذا السياق فإن أشخاصه ليسوا هم فقط الهامشـيين الذين يحتلون مركز البؤرة، كما قالت القصاصة الناقـدة اعتـدال عثمان، بل إن المشهد القصصي كله، شخوصـا ومواقـع ورؤى هائمة، تكتسب قوة المركز وتسقط عليها أشعة البؤرة الكاشـفة. و من ثم فإنني أتصور أن حداثية نص سعيد الكفراوي لا تتأتى فقط من تقنيات حداثية مألوفة من نوع التقطيع الزمني والمونتـاج أو التوليف النصي بإدخال فقرات كونترابنطية متقابلة، في اللغة وفي المضمون (إن كان ثم فصل بينهما، وهو غيـر ممكـن بطبيعـة الحال) ولكنها تتأتى أيضا من هذا القلق النصي الذي يشـيع فـي عمله، فليس في نصه قرار إلى نتيجة مسلم بها، من حيث رؤيـة الكاتب، وإن كانت نهايات بعض قصصه توحي بتقنية موباسـانية أو إدريسية، إذ تفاجئ القارئ وتسلمه إلى الراحة وإلـى لحظـة تنوير نعرفها من زمان. وقد استطاع أن يخاص من هذا الفخ فـي عدد من قصصه، ومنها قصة"الشرير والجبل" نفسها حيث تركنـا نحن في فخ الحيرة الخلقية في شأن تحديد من هو الشرير، ومنها قصة"في حضرة أهل ا " حيث أسقط النهاية التي قرأتها في إحدى صيغ هذه القصة منشورة أو مخطوطة، وهي النهاية التي قرأتهـا في إحدى صيغ هذه القصة منشورة أو مخطوطة، وهـي النهايـة التي توضح وتشرح وتفسر بما لا ضرورة له فنيا.

إن مقدرته على قبول النهاية المفتوحة – ورفض النهايـة التي تختم على النص بخاتمها وتغلفه وتسده أمام إمكانات كثيرة – هذه المقدرة تبدت في معظم قصص"بيت للعابرين" فهي هنا خفيـة المدخل إلى النفس، قد تكون مريحة ولكنها ليست محكمة الإغلاق وغير ضاربة الوضوح وكأن ذلك في تقديري من أسباب جمالهـا وتوفيقها، وإن كان ذلك لم يتحقق في نهايات معظم"مجرى العيون" وما من أحد يحق له أن يفرض بل حتى أن يقترح على الفنان ماذا يأتي وماذا يدع، ولكن كم كنت أوثر أن تحـذف صـرخة الأم – غير الضرورية- في نهاية"عريس وعروس" وأن تخـف جرعـة العاطفية في نهاية"مجرى العيون": هؤلاء الذين رحلوا قبل الأوان، ليضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة واحدة مروية بدمع العين(١٨) أحقًا هناك قيمة لـ"مروية بدمع العين" وهو مجاز على كل حـال، في النص كله قبل ذلك غنية- وأكثر- عن تأكيـده، وقـد أتـت نهاية"شفق ورجل عجوز أيضا" بارعة إذ تتسق مع النص وتشـير إلى إمكانات عدة في الوقت نفسه الذي تكاد فيه تحدد نهاية واحدة غير مقررة.

ولعله ما يتصل بهذا السياق أن قصة"حلم يوسـف" التـي تقارب حدوتة شعبية أخرى في صياغة حديثة أو حداثيـة، هـي قصة طيران بين الأرض والسماء، قصة عبور إلى أجواز الفضاء لم يتم، صحيح، ولكنه لم ينتف انتفاء تاما أيضا، فهو في منطقـة

الأعراف تلك بين نقيضين لا جمع بينهما ولا استكانة لأي منهما، على نفس النحو الذي تجري عليه قصة"قارب على الماء" البديعـة التي تصور بشك لا ينسى لحظة عبور بين ضفتين هما ضفتا قنال السويس في أثناء حرب الاستنزاف وإن كان من دقة صنعه القصة أنها لا تحدد ولا تسمي ولا تقرر، وهنا أيضا عبور لم يتم لكنه لم ينتف، والأمثولة هنا جلية ومشرقة الدلالة أن حلم العدالـة عنـد المناضل القديم لم يتحقق ولكنه لم يتخل عنه، و"كمـونهم" كمـون الأعداء غير المحددين في قلب القارب – أي في قلب الحلم – هو الطعنة المفاجئة التي كانت مع ذلك متوقعة أطول الوقت، والأعداء الذي لا أسماء ولا هوية لهم هم مع ذلـك – ولـذلك – متعـددو الأسماء ومتعددو الهوية، فإذا لم يكونوا الإسرائيليين فـي ١٩٦٧ فهل هم أيضا حيتان انفتاح وخصخصة السبعينيات والثمانينيـات وما بعدها؟

فإذا عدت إلى خصيصة المكان المؤقت الهش في عمـل سعيد الكفراوي فلعلنا نلاحظ أيضا أنه حتى في مجموعة"مجـرى العيون" تقع معظم القصص على التخوم بين القـرى والغيطـان ،وعلى عكس ماكنا ننتظر من الريف: أن يكون راسخًا، ألفيا، بل دهريا، راسخًا وقديما، نحس هنا أنه عرضي، فانٍ، قلـق، أنظـر نصا مفصحا له:"وكنت في قبضة المكان وكأنني في الحلـم، فـي الكابوس [(١٩)]"، عراقة الريف تكتسب عنده قيمـة حلميـة – بـل

كابوسية- والدار التي يقيم فيهـا هـذا الـنص – عـابرا –"داره المقطوعة عن...." [٢٠] أو"تأملات أثاث منزلي المؤقت.. أقيم دائما في بيوت مؤقتة، مقامة بالقرب من تخوم الصحاري"[٢١]، إنه ليس فقط هذا المهندس، أو هذا السارد الساري في قصص الكفـراوي، بل هو أيضا نص الكفراوي نفسه.

لا يبقى لي إلا أن أحاول تحديد سمات الكتابة – باعتبارها ذلك فقط – عند سعيد الكفراوي. ومما لا حاجة لتكراره أن الكتابة لا انفصال لها عن الرؤية، وأن اللغة والخبرة الفنية همـا شـيء واحد، وأن توصيف خصائص الكتابة إنما هو من قبيل الاقتطـاع والتجزيء من أجل التوضيح وأن كل توصيف للكتابة بذاتها إنمـا هو، كذلك، توصيف للرؤية أو للدلالة في وقت معا.

وأول ما نلاحظ هنا أنه بينما هناك كتابة تبدو شبه فطرية نضرة، وغير عقلية بمعنى ما، في مجموعة"مجرى العيون" بمعنى أنها تعتمد أساسا على ابتعاث مشاهد حسية، فيها خشـونة بدائيـة قليلا وفيها نوع ما، أو جانب من اليقين المسلم به، أي من التسليم المضمر بأن ما يسرده الراوي هو ذلك، لا شيء غيره، لا شـك كبيرا فيه، فإن مجموعة"بيت للعابرين" فيها نوع من السعي إلـى رهافة عقلية ودقة متأنية متقصية تنم عن حيرة، وتساؤل متصل لا يقر إلى قرار، أفي هذا التفارق إشارة إلى التفارق بين الريـف-

أساسا- في المجموعة الأولى، والمدينة أساسا في المجموعة الثانية؟

ولكننا قد تبينا مع ذلك أن المشهد القصصي أو النصي إنما يقع دائما على الحافة، على الشط، في الضواحي، على التخوم أو على الأرجح بين شطين وضفتين، ومن ثم فإن هناك أيضا في الأسلوب نفسه هذا التراوح بين سطوع الكتابة ووضوحها، وبين التباسها وترددها وتشظيها. انظر مثلاً عبارة مثل"تسير على غير هدى، تحيا أوقات جنونها وتغوص في بئر حزنها"[٢٢] أو"هيئة الشيخ العجوز تتحرك متعثرة، كهل يبحث عن العطف، جلد على عظم، وقد أسقطت الأيام لحمه.." [٢٣] فمن الواضح أن أيا من هذه المقاطع كانت كافية، وأن الإسراف في التوضيح قد يهزم القصد منه هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فانظر نهاية آخر قصة في هذه المجموعة"شفق ورجل عجوز أيضا" حيث نجد أن كل كلمة ضرورية، وأن الإمكانات للتأويل متعددة، وأن النص هنا متماسك لا ترهل فيه وقوي الإيحاء.

وفي هذا السياق فإن الكفراوي يستخدم ما أسميته تقنية"الشفرات المساعدة" أو المجازات المساندة إذا شئت. لكي يزيد من سطوع النص دون أن يلجأ إلى تقرير مباشر أو وصف لحال نفسية مثلا. وكتابته تفيض بل تغص بهذه التقنية.

أسوق منها عدة أمثلة وأترك للقارئ أن يجد عـدة أمثلـة أخرى، ففي"العار" من مجموعة"مجرى العيون" مثلا نجد أن كلبـا يهارش كلبة، ليوحي بحيوانية الجنس، (ص ٢٢) وفـي"عـريس وعروسة" نجد هانم الجدة عجوزا جدا لأنهـا سـطوة الماضـي وعسف مواضعاته البالية و"الرحى" بالطبع تطحن الأيام والعمـر والسنين كما تطحن الذرة (ص ٢٨)، والجراء التي تبحـث عـن أثداء اللبن (ص ٣٢) شفرة لبحث السارد عن حنين مفقود، يشـير إليه في موضع آخر من"بيت للعابرين" بأنه" غيـر قـادر علـى مواجهة الحنين، لا أستطيع أن أقاوم ذلك الماضي الذي لا يخـص أحدا غيري"[٢٤] فهل نقول لـه: لا، بـل هـو يخصـنا كلنـا؟.. وفي"عريس وعروسة" تموء قطة الدار مـواء متضـرعا ذلـيلاً، وتمرق مرفوعة الذيل إلى سطح الدار، قبل أن توقع لعنة الختـان على البنتين الطفلتين (ص ١٦) وفي"شفق" تدور الـريح بتـراب فتثير سخام الأرض الذي عفر وجه الأب، إذ يجتاحه حس بالعـار بعد أن لطخت بنته شرفه (ص ٩٤) أو تصفر الريح فـي أعـالي مئذنة الولي (ص ٩٨) إذ تحس الجدة بغضب عارم إزاء فعلة هذه البنت، وفي القصة نفسها يسير هذا الأب في ممرات السراية كأنها سراديب (ص٩٩) وهو طبعا قد ولد فيها وعاش فيهـا ويعرفهـا معرفة المرء ليده كما يقال، لكن إيحاء هنا بالحيرة والضياع هـو المقصود هنا.

ومع ذلك فإن هذه التقنية تظهر في مجموعة"بيت للعابرين" أقل بكثير مما ظهرت في المجموعة الأولى، ومنها مـثلا بومـة تتلصص من خلال كوة في جدار الجامع (ص ٦٧) لتـوحي لنـا بالشؤم الذي يرين على المشهد القصصي كلـه، ومنهـا صـفير القطار الذي يأتي من بعيد (ص ٤١) ليوحي بأن الرحيل وشـيك والسفر عن هذه الدنيا لا مفر منه. وهكذا. إن النص عند الكفراوي لا يتخلى- وخاصة في"بيت للعابرين" عن قلقه وتراوحه بين شـطط الجزالة، بل الوعورة أحياناً، وشط الشاعرية المرهفـة، أو بـين الألفة المطروقة السلسلة المناسبة على وجهها دون عقبات كـأداء، وبين كتابة فيها جهـد ودأب مثـابر وتحسـس مكـدود لظـلال المعاني:"كان القمر يطل من عند شباك المبنـى، يبعـث ضـوءا شاحبا، ضاربا الظلام الثقيل فتصفر الذاكرة"[(٢٥)] أ، عندما يسـوق المفردات الفلاحي دفعة واحدة بين فقرة واحدة تكاد تكـون لغـزا لمن لا يعرف لغة أهل القرية – وربما هذه القرية بالذات، كما نجد في"شفق ورجل عجوز أيضا" بحيث نسأل هل ثم ضرورة حقًا لأن يسوق لنا النص مفردات متلاحقة مثل"الإنتوت" و"المرد" و"البـاء" و"الرخو" و"الناف" إلا إذا كانت غواية لفظية بحتة؟

وعلى العكس من ذلك نجد له لقي جميلة في الشعر مـن نوع"النهر رواق للخطايا" (ص ٩٢) أو لصوته صدى فـي الليـل

وله أمان"كعشب طري" (ص ٧٣) أو"بانت الـدنيا فـي الصـباح الرحيم" (ص ٩١).

للكفراوي مقدرة كبيرة على ابتعاث صورة قوية موحيـة من خطوط وجيزة قصيرة جعارية عن التوشـية مثـل الرسـوم اليابانية التي تركز على جوهر الأشياء بأكثر الخطوط اختصـارا، وفي تقديري فإن قصصا مثل"وردة الليل" و" الحلم بادرة حسـنة" هي بكل معنى الكلمة قصص قصائد بالمعنى الـذي جهـدت أن أستجليه في أكثر من موضع[٢٦]، ترق وتهـف وتمـتح شـعرية خاصة بها، وفي"الحلم بادرة حسنة" ينصب الشعر، وتتوحد أزمان مصر، وتقع مواجهة متبادلة وفاعلة بـين المطلـق الثابـت فـي الجوهر وبين تجلياته الآنية، بين المفارق الـلا زمنـي المتصـل وتجلياته في الزمن المتغير، بين الداخل الجواني ومظاهر الخارج. في هذه الراوية الصياغة غنى هذه الكتابة واحتشادها.

بعد أن كانت ثنائية الموت والحياة تحكـم أعمـال سـعيد الكفراوي القصصية السابقة وخاصة في"مجرى العيون" و"بيـوت للعابرين" حيث كان المفتاح إلى بنائية القصة هـو التقابـل بـين الجدب والخصوبة، بين المجرد الكلـي والجزئـي الحسـي، أي مواجهة النقيضين أو التراوح (وهـو التفاعـل) بـين طـرفين، فإن"دوائر من حنين" تحكمها تيمة الحنين إلى الحياة- كما يفصـح العنوان-ومع إن"الموت" له حضور مراود في"دوائر من حنـين"،

سواء كان مجردا أواقعة حسية تتمثل في المظاهر التي يتخذ منها قوالبه الثابتة، أو الطقوس المحيطة به أكثر بكثير من كونه واقعة عضوية معاشة- فالموت لا يمكن إلا أن يعاش، لكن ميزان العمل كله يميل أو يجنح نحو الانحياز إلى الحياة و"محاولة دفع المـوت المحاصر" (ص ٨٢) فهذه العبارة مفتاحية أتصور أنهـا تلخـص وتقطر كل خبرة هذا العمل القصصي.

سعيد الكفراوي كاتب له الآن باع طويـل فـي الكتابـة القصصية، ويتميز بفرادة خاصـة وأصـيلة لا يضـارعه فيهـا الكثيرون، سواء من حيث الرؤى الخاصة التـي تعمـر عالمـه القصصي أو من حيث البناء النصي أو أخيرا من حيـث تمكـن الأداة اللغوية

التيمة أي الموضوعة الأساسية في هذا العمـل الجميـل، إذن، هي"الحنين إلى الحياة" فـي تنويعـات وتنغيمـات متعـددة ومتراوحة يجمعها نسق شامل.

لعلني أتلمس على الأقل أربع تفريعات يمكن أن تنـدرج تحت هذا النسق:

عودة الحياة إلى الرميم وتجاوزها المستمر.

ألم الحنين إلى الحياة.

صحوة الإيروطيقية والرومانسية الكامنة.

الرعب من الشيخوخة.

وبالتداغم مع هذه"الرؤى- الخبـرات" نجـد الصـياغات المنصهرة معها وبها.

ظهور العنصر اللاواقعي واندماجه بالحياة.

تهشير أو تغييم الحدود بين الأشياء والشخوص والمواقع.

الترميز أو التشفير.

الخلفية الدرامية أو المسـرحية و مـا يقتـرن بـه مـن ميلودرامية العبارة.

ولا يمكن، بداهة، أن تكون هذه التيمات- أو الصياغات- منفصلة عن بعضها بعضا انفصالا معمليا ولا يمكن أن توجـد أو تتجلى نقية خالصة بحد ذاتها، هي، بداهـة، تتمـازج وتتـداخل وتنصهر، لكن السمات الرئيسية هي التي يهم أن نتلمسها، فلعلهـا تضيء، إلى حد ما، معايشة ضرورية للعمل الفني.

أما عودة الحياة إلى الرميم وتجاوزها حدودها الدنيويـة المألوفة إلى ما وراءها فهو ما نجده منذ أول قصة – أو أول نغمة في تركيب متجاوب النغمات- إذ الراوي في"شرف الدم" يعود إلى قريته فيجد أبناء عمومته يعيدون بناء مقبرة العائلة، وما من نيـة عندي أن أحكي القصة، العمل القصصي لا يحكي، في النقد، بـل يعايش بخبرة مباشرة حميمة، ذلك من قوانين إيماني النقدية، إنمـا أشير إلى إيماءات على النص قد تعين المتلقي على حسن التلقـي، وله مطلق الحق في أن ينأى عنها إذا أراد.

وعلى مستوى الصياغة الحرفية فقط نلحظ منذ بداية هـذه القصة- أو الفصل- تقنية ما تني تتردد عند هذا الكاتـب، هـي بذاتها موحية ودالة. فبعد أن بدأ القص بفعل ماض"اتكـأت إلـى شجرة المستكة" (ص ٩) بضمير المتكلم، إذ بنا نجد النص ينتقـل من هذا الاستناد على شـيء أو كيـان حـي ورفـاف- شـجرة المستكة- إلى صيغة الفعل المضارع"أقف في الممر الذي يفصـل بين المقابر" فها نحن كأنما نترك الماضي المندثر، حتى لو كـان ذلك منذ لحظة، إلى الراهن المضارع الباقي الذي يتحدى الـدثور أو الانقضاء:"أقف" أقف الآن.. وأين؟ في الممر بين المقـابر، أي فيما هو لا يقع تحت سطوة الموت، بل في المجاز بـين رمـوزه وقوالبه، في الطريق المفضي إلى الحياة.

تلك تفصيلة صغيرة لكن مؤشرة، أما لب الخبرة فهـو أن الأب الذي مات ولم يعثر له أحد على عظام أو جمجمة- كأنما قد تجاوز الموت- هو نفسه الابن الكهل الذي مازال يحتفظ بصبيانية أو طفلية لم يبرأ منها. لم يمت الأب إذن، بل هو الذي يتجلى فـي المرايا، هو الرائي والمرئي معا، ليس فقط في"تيار الدم ينـتفض، مارا بشراييني حتى ابني الصغير.." (ص ١٥) بل في"سلالة مـن سلالة أب عن جد" (ص١٦)، الموت إذن قد دحض، ودحر، فـي أسطورية السلالة التي لا تنقضي، تيمة عودة الحياة واسـتمرارها التي عرفها المصريون – وكل الناس ربما – منذ القدم القديم.

ذلك هو ما يتبدى في نص خصيب، يأتي بعد النص الأول مباشرة:"البنت التي وارت الباب للحلم" فالقتل الذي ينتهي به النص ليس نهاية ولا موتًا، بل هو طمأنينة ووصول أي تجاوز للمـوت، هذه لحظة امتنان، واتصال بما هو فوق عرض الحياة"مدركًا أنـه أحد الواصلين، أولياء ا " (ص٢٠)

جمال هذا النص يتأتى في تصوري من غموض السـرد والتباسه بالشعر وتداخل النجوى والحـوار بـالحكي، وانتفـاض التسلسل الحدثي على نفسه، ذلك كله ما يلائم طموح النص إلـى الوصول إلى ما وراء السرد المطرد على سننه، بالضبط كما يلائم وصول الراقد إلى حلم – هو في الوقت نفسه حقيقة نهائية- حلـم أن يموت مقتولاً بالسكين، وقد وارت بنته الباب لدخول الحلم فـي إيحاء بقصة حب غير مروية، لكي يموت وهو يحيا في المطلـق، لكي يصل إلى وجود صوفين مفارق للدنيوية"إنه أحد الواصـلين، أولياء ا "

"الحياة (دائما) من أمامنا يا رجل" (ص٣٠) التي تأتي في نص"العراة". هي بالفعل ما يحفز كل نصوص ورؤى"دوائر مـن حنين". في هذا النص تأتي هذه الكلمة الموحية على لسان ما يمكن أن نتمثله كاتبا يواجه الموت- مع الراوي الذي يمكن أن نتمثلـه بدوره هو نفسه كاتب النص- ولكن الجسم والـروح المتشـبثين بالحياة ينكران الموت ليست هنا ثنائية بل هي إثبات للحياة حتى

لو كانت الحياة مقضيا عليها- في الظاهر وفي الواقع – بالانقضاء. لكنها من ثم"تظل أمامنا"

في سياق الاحتفاء بالحياة يأتي- فـي تصـوري- ذلـك الانتباه اليقظ إلى أشكال أو تجليات هذه الحيـاة فـي الريـف أو الحضر على السواء في الشجر والخضرة، ومنذ أول كلمة"أتكـأت إلى شجرة المستكة" تتوافر أشجار الكافور والتوت والسنط والأثل والليمون والنخيل والجوافة والخروع وشجرة الجميز"التي تسـمى باسم ا " أما التوته فقلبها رحيم، ورائحة الياسيمن، هكذا تتضـوع النضارة ويسرى ماء الحياة في النص، سواء كان ذلك في بشنسن أو برمهات، سواء على البئر المعين أو على كيمان السباخ أو في الغيطان المونعة.

لكن ليست الحياة بهجة خالصة ولا هي غضارة ونضارة فقط هناك، إن عملية الحياة نفسها تتضمن – بالضرورة- معانـاة وألما. ذلك ما ينبئ به فصل"حنين مؤلم" بتفريعاته السبعة.

في"جديلة لمريم" ألم معاناة المرض يرجعنا إلـى ريعـان الصحة والصبا. وفي هذا النص فإن ما يحـدث للواصـل، فـي نص"البنت التي واربت الباب للحلم" يحدث حين تقبض السيدة غير المسماة- إلا في العنوان ربما – على النار، ثم تجتث شعرها كله بسبب ألم لا يطاق تبكي منه بالليل وحدها. لماذا الألـم؟ لا يبـين النص ولكننا فيما أظن نستشف أنه ألم الحياة نفسها.

وفي"رفة جفن" لعل ألم انهيار الواقع والتباسه بـالخرافي واللاواقعي يوحي بأن الاستنامة إلى العادي المألوف هو نوع من أنواع الزيف، وأن القلق الملاصق لخبرة ما وراء الواقع تعميـق وجودي للحياة.

أما في"جناح الحريم" فلعل ألم العنوسة والحرمان من متعة أساسية فهي المتعة الإيروطيقية – حتى لو تحققـت فـي إطـار مؤسسي هو الزواج- يعني أن هذا الحرمان تأكيـد مقلـوب لأن بهجة التحقيق هي المنجاة من مهاوي العصاب والخـلاص مـن السقوط في قبضة اليأس.

وهكذا تمضي حدوس هذا النص."بوابة قوطيـة" تمجيـد للحرية وهي مقوم الحياة السوية أو المليئـة أو الخصـبة علـى السواء، و"تغريبة" أنشودة لونس الوطن- أيا كان الوطن في مقابل وحشة الغربة والاجتثاث رأى عمال ما يزالون يواصلون

اجتثاث الشجرة الكبيرة من جذورها. كان يحـب هـذه الشجرة التي شهدت طفولته" (ص ٥٧) فكأنها تمثل لهويته نفسـها التي سوف تجتث"عندما يسافر إلى بلد بعيدة ويهجر أباه المشـلول في محنته"

هل"الوليمة" إدانة للقهر والمطاردة إذ توحي لنا بحنين إلى الحياة ليس فيها عنف القهر والذبح والملاحقة؟ أما"وجه في الليـل" فعل ما فيها من استرجاع، يكاد يكون حرفيا، لذكريات من سـيرة

ذاتية لا للراوي الكاتب فقط، بل لثقافة حقبة كاملة من عهود هـذا الوطن أو هذا القطاع من الوطن، فإنها في نهاية التحليل استرجاع لماض جميل – كأنه بذرة مخصبة في قلب الحياة التي تتردى الآن في واقع قبيح، بالطبع دون مباشرة ودون تقرير أو خطابية، لكـن بإفصاح فني قد يكون موجعا ولكنه بليغ.

من جوانب محبة الحياة صحو الإيروطيقية، وسريان مياه الرومانسية الكامنة- وهي سمة من سمات كتابة هذا القاص الـذي يظل رومانسيا مهما تخفى تحت تفصيلات واقعية دقيقة- ذلك مـا نجده أجلى وأجمل ما نجد في صحوة"عبد المولى" (الاسم القنـاع الدائم لسعيد الكفراوي) على الشبقية المحتدمة في"حنين الماء"

لا أريد أن أشير إلى ما لعله أصبح من المسلمات الشائعة من أن الماء له دلالة جنسية أو إيروطيقية سواء كان ذلـك فـي التراث القديم أو في كشوف التحليل النفسي عند فرويد أو يـونج، أو في النص المقدس على السواء"كان روح ا يرف على الغمر" و"خلقنا من الماء كل شيء حي". الماء إذن شفرة للخلق والخصوبة وبهجة الشبق معا- بأحسن المعاني إن كان ثم مجال للتقييم هنا.

"وصلت شارع البحر، و هناك تسللت مـن بـين دغـل الشجر، وشاهدت على"المرادة" أفخاذ النساء وأثـداءهن العاريـة، وكن يغسلن الأواني والهدوم". (ص ٧٥) كنا نعرف المرادة فـي قرية جدتي باسم الموردة، وهي بالطبع موقع الورد من العطش.

أما مغامرة عبد المولى هو في الثانية عشرة. مع سـميرة اليافعة المتعطشة للشبق فهي خبرة يعرفها الكثيرون."كنت أخـاف من صدرها الجامح الناهد حيث يأتيني في المنام ولحظـات مـن الصحو" (ص٧٦) في الصيف التي الشمس تفلق الحجر فيه، تضج الغيطان والحيوان كله- أو الحياة كلها- بالشبق- ومـع عرامـة الإيروطيقية هنا فإن"هذا المكان مأهول بالكثير من الأحلام التـي أحبها" (ص ٧٧) الحلم إذن يدخل الإيروطيقية إلى مستوى غيـر نيئ وغير خالص الخشونة أو تام الجفاوة. سوف نجد ترددادا لمثل هذه النغمات وقد استحالت إلى رومانسـية خالصـة فـي آخـر نص"جارنا الذي يحب قـراءة الكتـب" أو فـي"حمـام الملكـة" حيث"الحب هنا (في مرسى مطروح) أمـا المـوت فهنـاك فـي إسكندرية" ويعني طبعا موت الملكة الأسطورية الأبعاد وحبيبهـا المنكود العظيم في الحب. (ص ٨٤)

وفي الطفل العاري الذي ينفي بمجـرد وجـوده رعـب الخراب المحيق الذي أعطب ودمر كل شيء في نص"يوم غـائم" (ص ٩٩-١٠٠) تأتي مع ذلك ضربة الرصاص القاتلة.

يعني أن الحياة ليست حنينًا صرفًا خالصا بل هي هـدف متصل للفناء، فهل هي تسلم نفسها للفناء؟

أما الرومانسية الطفلية – ولعلها دائما وفي كل الأعمـار تظل طفلية- فإننا نجدها في نص"غياب" حيث يرتبط الولد الراوي

بحضور يكاد يكون فوق- إنساني، حضور الطفلة العمياء الجميلة المرهفة"الشيخة أنيسة" وهي مع كل ما تبتعثه مـن أنـس وروح وإشعاع سوف تغيب.

الرصاص القاتل للطفل العاري، وغياب أنيسة، والمـوت القادم لا محالة- هو نص غائب- فـي"العـراة" وتصـريفات أو تصاريف الألم في"حنين مؤلم" والقتل المفضـي إلـى الوصـول في"البنت التي واربت الباب للحلم" كلها تنفي عـن الحيـاة نغمـة تفاؤل غير مشوب وبالتالي فهو زائف وسطحي، وتعمق لا ثنائيـة للحياة والموت، بل تعمق بالأحرى من جوه الحياة الذي يلازمـه الألم وترصد الموت أو ضربته.

لعل ذلك أيضا مما قد يضيء معنى رعب الشيخوخة الذي يمثل في هذه المجموعة بل في مجمل أعمال سعيد الكفراوي.

"العمة العجوز كومة من عظام" (ص ٩) والعـم"صـامت كبيت مهجور" (ص ١٠) وقد غامت ذاكرته فيما يشـبه شـبورة الصباح (ص ١٣) وشيخ المنسر الفتى القوي بل الجبار العمـلاق قد فاحت منه الآن"رائحة العظام الرميم" (ص ٢٩). و"الرميم" من مفردات الكفراوي الأثيرة المتكررة.

رعـب الشـيخوخة التـي تنبعـث بقـوة مـؤثرة فـي نص"الملكوت" ليس في آخر التحليل إلا تشبثا بآخر رمق للحيـاة،

حتى لو انطفأ نور الشمعة، وحل على الدنيا الظلام، فـإن بكـاء الكهل ينطقع، في نص"الملكوت" (ص ١٣)

محاولة دفع الموت المحاصر، (ص ٨٢) هي كما أسلفت كل دوائر الحنين، بل إن الاحتجاج المدوي على المـوت القـادم يتمثل في صفعة مدوية حتى لو كانت ميلودرامية شيئا ما- هـي غضب على العجز والمرض والسجن وقبح الواقع والحرمان أكثر بكثير غضبا على أن الراوي يمد يد العون- وهو صحيح معافى- إلى رفيقه الذي يعرف أن موته قادم ويقول إن:"الحياة أمامنا"

فإذا حاولنا أن نتلمس خصائص الصياغة السردية اللغوية فلن أمل أبدا من تريد أنها لا تنفصل لحظة ولا طرفة عين، عـن الرؤية الخبرة، أو المحتوى أو المضمون على مـا فـي هـاتين المفردتين من تضليل وزيغ.

الميلودرامية التي نلحظها في مفردات بعينها، مثل"الحزن الجليل" (ص ١٢) أو"خروج نعش العائد من الظلام إلـى النـور" (ص ٢٦) أو"الضحكة المرعبة التي تجلجل في الأنحاء" (ص ٢٨) أو"المدينة المتوجة بالشمس والصولجان" (ص ٩٩) أو أن القلـب دائما"ينفطر" أو ينصدع، إلى غير ذلك من رصيد لغة فخمة، فلعلها توحي بأن ثمة رؤية"مسرحية" للعالم أو لدواخل النفس، و"مسرحية" هنا تعني تركيز ضوء- مثل ضوء البرجكتور في الكواليس مسددا إلى الخشبة أو إلى ساحة العرض- مما يجعل الأشياء والشخوص

والمشاعر أكبر وأجلى وأسطع، وبالتالي أفعل وأنفذ، فيما يرجـو الكاتب أو يهدف إليه، عن قصد وتدبر ربما، أو عن فعـل آليـة داخلية تملي صياغة في الكتابة لها خصوصيتها.

بطبيعة الحال ثم أخطاء لغوية لم يكـن مـن الممكـن أن أغفلها مادامت تأتي في سياق لغة متمكنة وشاعرية وقوية، فالرأس مذكر لا مؤنث (ص ٢٢ و ٨٣) أما البئر فهي مؤنثة لا مـذكرة (ص ٦٥) والأود لا يسد بل لعله يقام (ص ٥٦)

أما الاستخدامات العامية من نحو تطبطب وشـاخطًا فيـه وشوح وطاشا فهي في مجملها حسنة التوظيـف ومنسـجمة مـع السياق بل فعالة فيه.

سوف آخذ على الكاتب مأخذًا حرفيـا بحتًـا: أن مفـردة الحنين تأتي متكررة مترددة لازمة حتى عندما خيل إلي أن لـيس ضرورة لها، ذلك أن التأكيد عليها ووضعها في كل سـياق لـيس ضروريا حقًا، لأن النص كله يحمل في طوايـاه معنـى الحنـين وشجنه وترجيعاته.

من التقنيات الهامة في هذا النص خاصة، وفـي مجمـل أعمال سعيد الكفراوي عامة، ما قد أستعير له مفردة من صـنعة الفن التشكيلي هي التهشير، أي أن تكون الحدود فـي المسـميات غير قاطعة وغير صارمة، بل هي معممة وغائمة، ليست هنا في مقام التقييم بل في مقام التوصيف، فقد تكون فـي هـذه التقنيـة

ضرورة وفعالية لا تتأتى عن التحديد – يعني التضييق ومحاصرة المخيلة الخلاقة.

دائما – مثلا – هي البلاد البعيدة دون تسمية، هـل هـي السعودية أم العراق، لكن هل من ضرورة حقًا للتسمية؟ وغالبا هو نهر الماء، أو النهر وليس النيل أو الرياح البحيـري أو المنـوفي مثلا، صحيح أنه ما من موجب لوضع بطاقة محددة، لكن التعميم غالب.

البلد بحري، هل هو إسكندرية أو بورسعيد؟ لا يهم حقًـا. ونحن نجد أنهم"أهل السكك، والسارح للغيط" والقادم مـن رحيـل بعيد"، وليس لهم أسماء وتوصيفات أكثر مـن هـذه التجريـدات المطلقة، فلعل ذلك مما يعطي حسا بالشاعرية، والصـعود فـوق أرض الواقع الخشن الضيق.

لكن ذلك ليس تقنية سائدة، ذلك أن الراوي هو دائما"عبـد المولى" عندما يسمى، والأب هو"سلامة" والجدة هي"هانم" وتـأتي بالفعل أسماء عبد الباقي وأحمد الشافعي وسميرة وبهجت الناظر، وطبعا عفيفي ووداد.

ويأتي ذكر النيل باسمه مرة واحدة، ويأتي تحديد شـارع البحر، وحارة نوار.

أهم تقنيات سعيد الكفراوي المأثورة ما أسميته فيما أسلفت الترميز أو التشفير، ولعلني أضيف إليـه هنـا أن فيـه مسـحة من"الدرامية"، أو"المسرحية.

إن"سطح البناية العالية حيث ضوء كشـاف ينيـر علمـا منكسا يدور حوله طائر في الليل يبحث عن ملاذه" (ص ٥٣) في آخر نص السجن والامتهان، هو استعارة واضحة الدلالة.

وكذلك"المصحف المفتوح على الشمس المنيرة" (ص ٦٧) عند رحيل الشيخة أنيسة وصعودها إلى سـماء الحيـاة الأخـرى ساطعة الضوء.

وعندما ينتهي النص الذي يحكى عن شبق سـميرة بنـت الأستاذ بهجت الناظر، ومغامراتها مع عبد المولى الصبي ب

"صوت مهرة صاهلة"(ص٧٨) وفي نص "العـراة" فـإن المشهد الذي يظهر على شاشة التليفزيون في غرفة المستشفى غير المسماة والتي نعرفها من أنها تطل على جزيرة في النيـل وهـو مشهد فيه موسيقى كنسبة وصلبان من الحديد الأسـود المشـغول تحمل جسد المسيح ساعة صرخته التي أطلقها "لماذا تركتني؟" هو استعارة مركبة وموحية بجوهر النص.تبلغ هذه التقنية مداها فـي صفحة ١١٠ أي في آخر نص "جارنا الذي يحب قراءة الكتب " إذ تقول الجارة للبنت المحبة ،عن ذلك الجار المثقف الـذي يكتـب قصص الأطفال:

..وا يا بنتي فات عليه مـن شـهرين ثـلاث رجـال أخذوه .ومن يومها ماعرفش له مكان .ثم ينتهي النص بـ"هبطت الدرج كمن يغور في بئر من ظلام وعلى حين غرة انفجرت مـن شارع"الثورة" المجاور صافرة إنذار كأنها العويل"

فهو شارع"الثورة" لا غير، والإنذار كأنه"العويل"

ثم أتناول في النهاية"خبرة- تقنية" لعلها أعمق ما في هـذا الكتاب حدسا وأبصره حسا، أعني"تقنية – رؤية" البعد اللاواقعـي الذي أراه باستمرار أدق واقعية من أي واقع سـطحي ظـاهري يومي ومألوف.

فليس دخول اللاواقعي في نسيج السرد قيمة شكلية فقـط، بل هو أساسا رؤية للواقع تكمل هذا الواقع وتثريه.

ففي"شرف الدم" يتلبس الأب – دما ووجـودا وملامـح الحياة- في الابن الكهل.

وصحيح أنه في نص"ظل من ألفة" يرى الأب الذي علـم بوفاة ابنه في الغربة كوابيس وأضـغاث أحـلام، وتـأتي هـذه الكوابيس على مقتضى تقاليد السرد القديمة – باعتبارها أحلاما، لا باعتبارها مقوما من مقومات وعي تشتمل على كـل مـن الحلـم والصحو على قدم المساواة، ولكن قوة انبعاث الحلم حتى في داخل هذا الإطار المحدد، تشفع وربما تدحض تقنية السرد التقليدي.

وفي نص"رفة جفن" يتبادل الراوي وصاحبة البيت الخاوي المسكون بما هو وراء الواقعي حوارا كاللغز يمكن تأويله- أو لا يمكن- بأكثر من معنى، ثم يغرق الراوي" في منطقة السحر" (ص ٤٤) وينتهي هذا النص نفسه بفقرة متعددة المستويات"بدأت بفـتح الأبواب بابا بعد باب باحثًا عن مصدر الغناء، عن صوت السيدة، وكنت أسير عبر الممرات المضاءة كأنني أخرج من بطون المتون القديمة المسطرة ببهجة الكلمات، والمصورة بالصـور الملونـة، والمشغولة بأنسجة الحرير الهندي والصيني" (ص ٤٥).

ولعلنا نذكر أن الكتاب كله قـد بـدأ بوقـوف الـراوي في"الممر" بين المقابر، وها هو ذا هنا يسير في"الأروقة القديمـة" فهل صورة الممر، المجاز، الطريق بين نقيضين، بـين المـوت والحياة، بين السحري و"المألوف" بين اليوم والقدم، مما يفتتن بـه هذا الكاتب؟

يأتي مصداق ذلك على الأرجح في ذلك النص الشـاعري الصافي"التوت البري" إذ ينتهي:"قبل أن تدك الأرض بدنك يبـرز فرع أمك التوتة فليقفك فتتعلق به متأرجحا بين الحيـاة والحيـاة" (ص٦٩)

فليس هو الممر ولا التعلق ولا العبور بين مـوت وحيـاة أخرى، إذن، بل هو بين حياة وحياة أو لعله بين الحياة والحياة.

والمهم هنا في تقديري، أن هناك تماهيا وتوحدا بـين"الأم" التي تحذر ابنها وتبصره بمخاطر الحياة، وبين"الأم" التوتة الشجرة مصدر الحياة وجذرها العريق. هناك إذن حياة دنيوية وهناك حياة أخرى بحضورها القديم و"ارتباطك بها في كل وقت".

ومن الملاحظ كذلك أن دخـول اللاواقعـي أو مـا وراء الواقعي يقترن عند سعيد الكفراوي، دائما، بتحليق للغة إلى آفـاق شاعرية رقيقة وموحية حينًا أود رامية قوية الإضاءة حينًا آخر.

ذك ما نراه مثلا في"الغليون" الذي هو ترميز جلي للسـفر إلى بعيد، وفي"حمام الملكة" الذي نجد فيه"ثمة صوت بلغة مجهولة تتجمع حروفها فتصعد بنشيد من كل الأماكن.. خفت أن أهوى وقد اشتد بي الدوار، والملابس الملونة تخفـق كـالأعلام" (ص ٨٥) حيث يقترن العنصران الشاعرية والدرامية.

عندما ينتهي هذا النص بـ"رجعت بظهري وخرجت مـن المكان وأنا أصدق كل ما رأيت" وأنه قبل ذلك"لم يكن حلما" فإننـا أيضا نعرف أن ذلك لم يكن حلما بل كان رؤيـة، ونحـن أيضـا نصدق كل ما نرى في هذا الكتاب المميز.

الهوامش

(١) ص ٩٠ "شفق ورجل عجوز أيضا" من "مجرى العيون"

(٢) ص ٨٩ في "حضرة أهل ا " من "مجرى العيون".

(٣) ص ٦ "سيدة على الدرج" من "بيت للعابرين".

(٤) ص ٩ "سيدة على الدرج" من "بيت للعابرين".

(٥) ص ٩ نفسه

(٦) ص ٩ نفسه

(٧) ص ٥ نفسه

(٨) ص ١١ "عريس وعروس" من "مجرى العيون".

(٩) ص ٦٩ "الشرير والجبل" من "مجرى العيون".

(١٠) ص ٦٤ نفسه

(١١) ص ٣٢ "الرائحة" من "بيت للعابرين".

(١٢) ص ٣٣ نفسه

(١٣) ص ٤٠ "رائحة الليل" من "بيت للعابرين".

(١٤) ص٦٣ نفسه.

(١٥) ص ٩٥ "بيت للعابرين" من المجموعة بالعنوان نفسه.

(١٦) ص ٣٤ "النسيان" من "مجرى العيون".

(١٧) ص ٧٠ "الشرير والجبل" من "مجرى العيون".

(١٨) ص ٨١ "الكفيف" من "مجرى العيون".

(١٩) ص ٥٣ "مجرى العيون" من "مجرى العيون".

(٢٠) ص ٧٠ "الشرير والجبل" من "مجرى العيون".

(٢١) ص ٨٤ "في حضرة أهل ا " من "مجرى العيون".

(٢٢) ص ٩٢ "الشرير والجبل" من "مجرى العيون".

(٢٣) ص ٣٩ "بخوت القديم" من "مجرى العيون".

(٢٤) ص ٤٤ "عزاء" من "مجرى العيون".

(٢٥) ص ٨٦ من "بيت للعابرين".

(٢٦) ص ٣٥ "النسيان" من "مجرى العيون".

(٢٧) انظر كتابي "الكتابة عبر النوعية" دار شرقيات–القاهرة ٩٤.

(*) "مجرى العيون" مختارات، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤. "بيت للعابرين" دار الملتقى للإنتاج الفني والثقافي. القاهرة ١٩٩٤. "دوائر من حنين" دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٧.

"صياد في خص"(*)

عبد الحكيم حيدر

كان أول ما لفت انتباهي، عند قراءتين لأقاصيص كاتب لم أكن أعرفه عندئذ ولا سمعت به، عبد الحكيم حيدر، أنه يجمع بين أمرين متناقضين أو متضادين على الأقل- أولهما مقدرة واضحة على حذف عناصر كثيرة مما كان يتصور أنه ضروري للقص، وعلى الاستغناء عن كل حشو أو تزيد، من ناحية، وفي الجانب المقابل مقدرة واضحة أيضا على إيراد تفاصيل دقيقة ليست موحية فقط بل هي تجسد المشهد- أو الحس- تجسيدا ملموسا يبعث فيه حياة قوية ماثلة، والوقوف عند هذه الدقائق وقوفا متلبثًا قد يستغرق حيزا كبيرا من اللحظة القصصية على وجازتها وقصرها تأكدت هذه الخاصية في كل ما قرأت له بعد ذلك وما سمعت من قصصه التي يقرأها لي في أمسيات الأربعاء الحميمة عندما توثقت صداقتي بعبد الحكيم حيدر، ثم ثبتت عندي بقراءة مجموعته الأولى الجميلة"صياد في خص"

(*) دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥.

سوف يكون منهجي في قراءة هذه المجموعة أن ألم بكـل قصة على حدة، وعلى التوالي، ثم أن أقترح بعـد ذلـك مـا أراه مميزا من خصائص فن القص عند عبد الحكيم حيدر:

أ- فإذا بدأنا بقصة"إبريق"، فإنني، كما أعيد وأزيـد، لـن أحكي حدوتة القصة أو أية قصة غيرها- ما من جـدوى نقديـة إطلاقا في هذا السبيل، وما غنى عن ممارسة القراءة على نحـو مباشر وخاص وحميم عند كل قارئ بل عند كل قـراءة- وإنمـا سأشير فقط إلى أننا نجد هنا كما نجد في سائر قصصه تلك اللمحة الفجائية لأدق الخلجات الظاهرية لكي نكتشف على الفور أنها فـي الآن ذاته خلجات داخلية، وأنها مع ذلك خلجـات حسـية جـدا، ملموسة ومجسمة جدا.

هي لمحات فجائية إذ يكرر هذه الصفة القاطعة:"يلمح فجأة أن أصابعها قصيرة" (ص ٩) ويرى- فجأة – على الجسر- كومة من العيال (ص١٠) ونحن لسنا مضطرين أن نصدق مـا يقـول السارد عن بطله، إذ يبدأ هنا بأنه"لم يكن يهتم بأن يتفحص بعينيـه أو بأصابعه الأشياء القريبة من شغف أصحابها أو حتـى شـغفه" (ص ٩) إذ إن السرد أو بالتجسيد هـو أحـد همومـه السـردية الأساسية، فلا يكاد يفلت من هذا الشغف بالتفحص شيء مما يهمه حقا، إن ابتعاثه لدقائق تفصيلات الإبريق، أو تفصيلات تلك التـي تراود هذه القصة- وسـائر القصـص- بأنثويتهـا المحـددة، أو

تفصيلات خطفات المشاهد المتلاحقة في الأوتوبيس، أو"السـمكة تحت نصف متر الماء ساكنة بزعانفها البيضاء، وكل آن تنظر من خيشومها فقاقيع صغيرة صغيرة" (ص٩) وهكذا ممـا يتـواتر – دائما في كل تلك اللمحات للخلجات الحسية، ظاهرية وجوانية على السواء- إنما هو ابتعاث العاشق بل الموله العاكف على اسـتبقاء هذه التفصيلات واستنقاذها من غمار الزمن الكاسح القادر على أن ينسى وعلى أن يمحو.

على أن لهذه القصة أهمية خاصة في أنها قصـة تمـازج مصدري الري: هو"يشرب" ولكنه في الآن نفسه"لا يشرب". هـذا النوع من"التمازج- التضاد" يسري بل يميز كل الفـن القصصـي عند عبد الحكيم حيدر.

ولا جدوى – كما قلت- من محاولة فك تشابكات السـرد، وتبيان تيه مساريه المستترة وإرجاعها إلـى معـادلات حكائيـة واضحة أو مباشرة، بل إن مثل هذه المحاولة قاتلة للنص، وقاتلـة على الأخص لشعرية النص الكامنة. فهي قصـة غنيـة- علـى صغرها- هو يذكر كنزه الذي يضم أغطية زجاجات ملونة، كنزا زائفًا، أما الأشياء الحقيقية فلا يصنعها، إنه يفرط في المـاء، ولا يدخل وراء فتاته"حتى آخر الشارع الضيق". هذه قصـة عطـش ونكوص. تخاذل في البداية، وسعي خائب لري عطش لا ارتـواء له، إن الإبريق هنا له أكثر من مظهر، له أكثر من حقيقة، فهـل

هو إبريق حقًا، أم أنه هو ثدي الخصوبة الذي وحده فيه المقـدرة على بل الظمأ الوجودي، أم هو مجرد حلية يهتز بها أوتوبيس بين نهدي امرأة أخرى؟

إن"هي" و"الأخرى" شأنهما شأن الإبريق، والثدي، إنما هما تساوق وتضاد، امتزاج وافتراق في الآن نفسه.

وهو ما يصدق على"عرق الحقن" حيث نجد الامتزاج هنا بين الطفل الذي يحقن ضد البلهارسيا، وبين الرجل الذي يتزوج- أو هو على وشك الزواج، وهو امتزاج بين أربعة أزمنـة علـى الأقل، تتشابك أو وتتداغم وتتمايز في آن، زمن الطفـل، وزمـن عودة الرجل، وزمن موت الأم، وزمن الإقبال على الزواج.

في هذه القصة نجد الجملة التي تلخص أبز خصائص الفن القصصي عند الكاتب"كبحرين امتزجا في بعضيها داخل زجاجـة صغيرة" (ص ١٥) فهذا تخصيص دقيق لامتزاج وانفصال بحـار القص في إطار نصوص صغيرة الحجم حقًا، ولكنها كثيفة.

وفي"عم عبد المحسن ونخلة وعروسة لي" سـوف يثيـر القلق السردي، عندي علـى الأقـل، امتـزاج أفعـال الماضـي والحاضر، لا مجرد تجاورها أو تعاقبها:"فأنـا لا أجلـس علـى الحصير، بل استندت على حافة المصـطبة" (ص ١٩) و" هـي تركت الفرن بكعكة وتصف لي العروس" (ص ١٩).

ثم إن ذلك يعدو إلى أن يدخل المستقبل في صلب الحكاية، فنجد السارد يقول:"بعدما مشيت" ثم يقص ما حدث- بعد أن يكون قد بارح المكان- باعتبار أن ما حدث هو ماض متصور أنه حدث بالفعل، ولا يقين عنده مع ذلك أن هذا الحدث المستقبلي قد وقـع فعلا، فهو موضع تخمين، وموضع تساؤل، ولكن مجرد التخمـين أو التساؤل إنما هو حدوث للفعل، والمتخيل هنا يحتل مكان الواقع بالفعل.

يلفت الانتباه هنا أن الراوي يقول"أجلس على أي شيء – بعيدا عن امتهان كرامة اللحاف" (ص ١٩). ذلك أن الأشياء عنـد هذا الراوي- الكاتب لها كرامة حقًا. وهو دائما يعـالج الأشـياء باعتبارها كائنات لها أحقية في الوجود قد تضارع إن لم تكن تفوق أحقية الأشخاص.

فإذا أتينا إلى"باروكة الوردة" فهي قصة موت فاجع لا يأتي إلا في النهاية، كأنمـا يـأتي عفويـا ومجانيـا ولا معنـى لـه، وأقول"كأنما" لأنه بالفعل لا هو عفوي، ولا هو يفتقر إلى دلالة، إذ يأتي ليكمل صورة مركبة من الأشياء والأفعال والإحباطات- على أنها تبدو- هذه الإخفاقات- على شكل مكاسب ماديـة مرموقـة: السيارة والإعارات إلى البلاد العربية والحصول علـى درجـات جامعية، والأرصدة إلى آخره.

وعلى الرغم من الإيقاع اللاهث الـوجيز – هـو إيقـاع الحقبة كلها- ومن تكويم الأشياء والأحداث- وهو ما تغرقنـا بـه الحقبة كلها- فإن القصة تجلو أهم خصائص فن الكاتب: الحـذف، والتواطؤ مع القارئ، والتراسل أو التمازج بين الدوال والأزمنـة والدوال هنا هي بالتحديد الدم والوردة وسوف نـرى أن هـاتين الدالتين لهما حضور بارز في مسرى هذا الكتاب كله.

وإنما المهم هنا- كذلك- هو الحس الاجتمـاعي النقـدي الذي يستتر دائما وراء حكاية تبدو بريئة ظاهريا من التورط فـي غمرة الهم الاجتماعي.

في"عجوز ترنو للشمس" سوف نجد- كما أصبحنا نتوقـع الآن- امتزاج زمني الصبا والشـيخوخة، هـو امتـزاج حسـي وجسداني بين الفتاة اليانعة وبين العجوز"فوز"

أحداث الماضي تختلط بمشهد الحاضر، وتلعب شفرة"الدم" دورها المتواتر في نهاية القصة، إذ بعد أن فردت فوز- العجوز- جسمها على البوص ورمت الحرام تحت رجليها، لم تتمله ـل إلا على دم تاجر الطرابيش وهو يجري بجوار حائط السـلخانة فـي الليل، وهي تبكي:"قتيلنا كان له في الغرام حاجة" (ص ٢٨) ومـا من ضرورة حقًا أن نعرف قصـة الغـرام الـذي راح الرجـل ضحيتها، فلعل المهم هنا هو أنه حتى الحب قاتل، وليس فقـط أن الزمن قاتل، وأن العصر، وأحداثه، قاتل، وأن العطش دائما قاتل.

أما"التي كانت ستكون زوجتي" فإن فيهـا هـذا الازدواج الذي وجدناه دائما عند هذا الكاتب. مثل تقنية الصور المهـزوزة عمدا أو الموضوعة إحداها فوق الأخـرى بفـارق ضـئيل فـي المطابقة – Super- imposed – وهو هنا الازدواج بين الزوجـة والأخرى التي كانت ستكون الزوجة- ذلك يذكرنا علـى الفـور بالازدواج المتمازج بين"هي" و"الأخرى" في قصة"إبريق"، أما هنا – وهناك – فمن"هي" ومن"الأخرى"؟

هنا أيضا حكاية فقدان، أو ربما خذلان.

وسوف تجد هنا، إلى جانب الازدواج، تيمـة الشـرب – العطش، وشفرة الورد، وهما متواترتان عند هذا الكاتـب:"يلعـب ابني مع ابنها، وتصير زوجتي أليفة معها، ويضرب ابنهما ابنـي، وهي تمد لي كوب الماء، فأتساند على نفسي وأشرب" و"أرسـلت لي وردا من مكانها، تتأمل هي الورد" (ص ٣١) من هي؟ هل هي التي أرسلت الورد؟ أم هي الأخرى؟ أم هي ثالثة؟ لا أهمية علـى الإطلاق للسؤال، ولا للإجابة."إذ تصفو الحقـائق الآن كالنـار". والحقائق هنا – بتعريفها نفسه – إنما هي موضوعة أبدا للسـؤال، لا للإجابة.

"حكاية اليمام" نص محوري في هذا الكتاب

ذلك أن السؤال هنا يتكرر ويتأكد حضوره في شأن هـذا الصياد- صياد اليمام- وتعدد صوره، فله صورة في الكتاب الذي

يقرؤه الصبي، أو على الأصح يراه، وله صورة في الحلم الـذي يراود هذا الصبي، وله صورة في المشهد الواقعي بكل تفصـيلاته الدقيقة، ثم هو يتخايل في الرؤيا أو في التهويم، ليس له ملامـح، كأنه شبح.

بل إننا في أول تنويعات الصياد، أي في صورته الأولى، في الكتاب الذي بين يدي الصبي، نجد تعددية أخـرى متلاحقـة، وأيضا على شكل أسئلة متعاقبة: فهل الصياد يحرس القمـح مـن اليمام؟ أم أنه يريد اليمام؟ أم هو سوف يعطي اليمام الممسك بـه لزوجته ويضحك على صاحب القمح؟ أم هو في النهايـة يغافـل صاحب القمح ليصيد اليمام بالشباك؟ ليس هنا تعاقـب للأحـداث، منطقيا، بل هو تعاقب للأسئلة، كأن كل احتمال ينفـي الاحتمـال الآخر، ويقترن به في الآن نفسه.

الخصيصة المحورية لهذا النص تتأتى – في تصـوري – من أنه ليس"حكاية اليمام" بقدر ما هو"حكاية قانون إيمان الفنـان" وهو القانون الذي تتزاوج فيه الحروف"تلك التي كانت كثيفة فـي الصفحة وكانت على القلب ثقيلة" وبـين يمـام حكاياتـه الطـائر المفلت، كالخيلات، دائما من القفص.

إن الخيط الذي تدور به الأم مـع ذيـل الجلبـاب وهـي تحوكه، والشباك التي تدور باليمام إذ توقع به، والخيـوط التـي

تشكل اليمام مع بعضه"زوجا فزوجا" (انظر الازدواجيةً) هي نفسها خيوط وشباك السرد المتواشجة.

أما قانون إيمان الكاتب فهو:"وفي الصباح أمشـي لحـال سبيلي، ولا أشكل زوجا في زوج من أرجله أبدا. ولا أقفل عليـه قفصا، ولا أبكي على أي يمام فر مني، بل أجلس مـع أي واحـد أقابله، أحكي له حكايتي".

هذه الرؤى- القصص هي اليمام الذي لا يحكـم إغـلاق قفص القص التقليدي عليه قط، بل هو دائما طائر لا يبكي الفنـان على فراراه، وإنما فقط"يحكي حكايته" فليست عند الكاتـب قصـة واحدة محكمة الصنع مغلقة على نفسها، تامة التدوير، وإنما هـو يجمع بين تدقيق في تصوير الشيء الصغير، وبين مقـدرة علـى تحليق الخيال، أي بين التجسيد والتجريد.

القصة التي أعطت الكتاب عنوانه"صياد في خـص" هـي قصة التحقق المحبط، والخصوبة المهدرة بين صياد شـيخ وفتـاة فطرية عبيطة، التحام بلا ثمرة، اللهم إلا إذا كان السير وراء حلم القطار هو نفسه المسعى والثمرة في وقت معا.

المعطيات الحسية- شديدة الحسية- ماثلـة هنـا بقـوة، السمك، الأكل، غسيل الملابس الداخلية، التعري بلا أدنى بـذاءة، المضاجعة المفاجئة المحكية برهافة وبمجرد مس الحكـي مسـار رفيقًا.

إلا أن الوحدة - أو حلم كل أحد وحيـدا- هـي التيمـة الأساسية هنا. وهي الكلمة المفتاح:"مشيا خلف غبار (القطار) مـا بعد الغروب.. وحديدين" فالمهم هنا هو أنهما مشيا مـع أحـدهما الآخر – بالمثنى- ولكنهما"وحيدين" أهذا مثنى أم توحد نهائي حتى مع وجود الآخر بل مع سيرهما معا؟

ولأن هذه القصة هي خريدة عقد هذا الكتاب فلعلني أفـرد لها حيزا خاصا.

شاقني، وراعني منذ البداية منهج عبـد الحكـيم حيـدر الخاص به، إنه بكلمات قصار قليلة يوجد لك عالمه، وإذا بك فـي قلب هذا العالم الذي لا تعرف معالمه ولا حـدوده ولا شخوصـه تلك"المعرفة" التقليدية التي تعلمك وتعلمك، بل أنت تعرفها جميعـا إذ تتخلق حولك وتجد نفسك في قلبها، دون أن يحدد لـك الكاتـب من، وما، ولماذا. يرمي بك إلى هذا العالم لكي يستثير، بقوة، ملكة الخلق، والمشاركة، بالصوغ والخيال والسؤال معا.

لن يشرح لك أو يحكي لك من فلان، ما علاقته بفلانـة، لماذا تجري الأحداث على هذا النحو بالذات. وهـو مـا سـوف أسميه"التواطؤ" بين النص وقارئه. هذا الاقتطاع، طبعا، في النص يدحض قولة نقدية ونظرية قديمة عن تكامل عضـوي، وإيهـام، وتوازن، وتعليل وتحليل لعل ليس فيه مباشرة، صـحيح، ولكنـه

ضروري على أية حال ولو كان مخفيا بمهارة، كما كانت تجـري به المواضعات النقدية.

هذا كاتب لا تهمه كثيرا – ولا قليلا- تلك القولـة، بـل يعطيك عالمه- كما يعطي لنا عالمنا غالبا- غير معقلـن وغيـر مسوغ بل وغير"معلوم" البيانات ودون تقص للتاريخ أو التواريخ: في تضاد تام مع الحبكة الأرسطية المألوفة، ومع سنن"الواقعيـة" المطروقة. ومع ذلك فليس في لغته، ولا تناوله أدنى إغـراب، أو عجائبية (فيما عدا عجائبية العالم الكامنة التي لا مفر منها والتـي لفرط ما اعتدناها فقدنا الحس بلا معقوليتها).

هذا إلى أنه يترك- إلهاما ما اعتدناها فقدنا الحـس بـلا معقوليتها).

هذا إلى أنه يترك- إلهاما وليس عمـدا فيمـا أتصـور- فجوات عميقة في بنية نصه. ثغرات لا سد لها بين الأحـداث أو الشخوص، أو حتى بين الجمل والفقرات.

فهناك إذن تجزؤ، وتقطيع، وتشذ ر في الحكـي، طريقـة ورؤية.

ومع ذلك فإن هناك على الرغم من هذا التقطيع – أو ربما بسببه- نوع من التكامل الخاص، على المتلقي وحده أن يقوم به – ما كان له أن يفعل ذلك إلا لأنه هناك، كامنًا وقائما في النص.

عبد الحكيم حيدر هو قاص السردية المتقطعة، والـرؤى المستترة.

تعينه على غرضه الفني- واعيا أو بغير قصد- شـاعرية مقتصدة موجزة فعالة، وتمكن بل توحد مع لغته التي يفيد فيها من موسيقية لهجات ولغى عدة.

هذا الاكتمال الذي يكمن في النص ولا يتجلـى مبـذولا- مسطحا، معللا ومريحا يستنيم إليه المتلقي- مما لا يحدث قط عند هذا الكاتب- هو اكتمال سري، مع ماذا؟

مع احتمالات الواقع الممكنة، التي لا عدد لها.

أو مع الواقع الغائب المحتمل. لا حضور له فـي الـنص وهو مع ذلك يستحضر بالإمكان- أي بـالقوة- حسـب التعبيـر الفلسفي، بالفعل البادي الظاهر للعيان.

"صياد وحيد في خص" على خلاف جل مـا كتـب عبـد الحكيم حيدر، قصة طويلة نوعا ما، بمقاييس كتابتـه، فهـو فـي معظم قصصه يعطيك ومضة بارقة ولا يتلبث كما يفعل هنا، مـع الرصد الدقيق"للأحداث"- إن صح أنها أحداث، وهو صحيح مهما كانت"عادية" و"يومية" بل و"تافهة" في المعيار العملي، فمـاذا فـي تحضير الشاي؟ أو في إعداد طعم لسنارة الصيد، حتى يعكف عليه الكاتب بكل هذه الدقة والعناية؟

بل فيه كل شيء؟

هذه الدقة وهذا الضوء وهذه الحفاوة بالتفصيلات الصغيرة تحيلها، كما ينبغي أن تكون، أو كما هي بالفعل، إلى أشياء جليلـة ودالة.

وعلى احتفاله بهذه الدقائق فإن"الحـدث" الهـام الرئيسـي هو"الحدث" الغائب. ماذا حدث بين الصياد العجوز والفتاة الصغيرة – نسبيا- البلهاء قليلا، وعذبة الحضور؟ بعد أن اصطاد لها سمكة وشواها لها وأكلتها، بعد أن غسـلت هدومـه ونشـرتها، وبعـد أن"انطرحا" معا؟ بل إن هذا"الانطراح" معا، هذه المضاجعة التي لا تتسمى باسمها، كأنما تحدث في"غياب" إذ إنها لا توحد ولا تقـرب بين هذين الكائنين، بل يظلان غائبين، وحيدين.

"تمر القطارات ولا يحسان بها" هذا كل شيء

والقصة كلها تدور في الراهن الحاضر الذي لا ينقضي.

هذه الفجوة في الحكي ليست حيلة للتشـويق، أو للتخـرج الخلقي أو التحفظ (كما تجري بذلك عادة كثير من"الكتاب") ولكنها سمة أساسية من سمات فن هذا الكتاب. فهي دائما متكررة- كـل مرة لها تفردها – حتى وإن كان الأمر غير متعلق بتشويق ما، أو بفعل جنسي محظور الكتابة فيه، أو بحبكة مرسومة.

ومع أن القصة كلها تدور حول دقائق أفعال صغيرة، من نوع حرق الحلفا، وصيد السمكة، وغسل الهدوم، وشرب الشـاي بعد عمله على كانون يوصف لنا بالتفصيل، وهكذا، فـإن روحـا

مخامرا من الحنو يسري فيها، دون كلمة واحدة"رقيقة" أو"عاطفية" أو حانية" إلى آخر هذا الكلمات أو المعاني.

بلى كلمة واحدة فقط!"....يقول لها بصـوت فيـه"بعـض مناجاة" وحتى هذه فإنها مشـروطة ومتحفظـة:"بعـض مناجـاة" وليس"مناجاة" ومع هذا الحنو المخامر في العالم، فإن العلاقة الدمثة الجميلة بين هذين الكـائنين (صـياد عجـوز وفتاتـه عبيطـة) المعطوبين، المعزولين، لا تتبدى إلا بأن يتتبع الكاتب إيماءاتهمـا، حركاتهما الصغيرة الظاهرة، فـلا شـأن لـه عـادة"بتوصـيف" أو"تخريج" خلجات النفس وتحركات الأحشاء الانفعالية الداخلية.

هذه العلاقة- مع ذلك كلـه- تنتهـي بأنهمـا"يمشـيان.. وحيدين".

ونعرف قبل كلمة النهاية هذه أن كلا منهما ينام في خصه، وحده وأن الترعة تفصل بين ملاذي النوم الوحيد، وأنهمـا كانـا يسيران خاف غبار القطار الذي ينطلق إلى مصير آخر.

ببساطة بالغة يمس الكاتب أسـئلة كبيـرة عـن الحنـو الإنساني، والوحدة، والمصير، دون أن أدنى لفظة محملة بـأدنى شحنة عاطفية.

قصة"حوش الغوازي" من فلك القصـص المبنيـة علـى الفجوات – إن صح أن البناء يمكن أن يقوم على فراغات- وهـو صحيح على أية حال، بل إن النحت وهو فن الكتلة يمكن أن يكون

بناء للفراغ من قبيل تماثيل جياكوميتي مثلا، دعك مـن"النحـت" الحداثي المسرف في تشكيل الفراغات- فـنحن لا نكـاد نعـرف الحدوتة التي قامت عليها القصة، بل لا نكاد نتبين، إلا بعـد لأي، من هم شخصياتها الآفلة والراهنة، وما العلاقات التي ترتبط بهـا هذه الشخصـيات، ولا ضـرورة حقـا – كمـا قلـت – لمثـل هذه"المعرفة"- أو لمثل هذه المعلومات على الأصح، فإن في الفن معرفة أخرى لا تعتمد على معلومات، هذه قصة مدافن يختلط فيها الماضي بالحاضر كما تختلط مواقع المدافن على من بقـى مـن الأحياء، وفيها كذلك نوع من السخرية بـالموت نفسـه، إذ إن"أم محاسن" في الزمن البائد الذي كأنه لا يبيد أبدا- ترقد في الحـوش الذي كان مازال يبنى بعد، تمثل الموت وتسخر منه، أما الآن فقد ماتت هي وابنتها محاسن وحفيدتها الوحيدة وبنت أختها عزيـزة، والباشكاتب والد الأستاذة التي تأتي للبلد بالتروبيل وتزور مدافنها لتنبي الحوش أو تعيد بناءه من جديد، وهي تعبر الترعة بالمعديـة أو بالعوامة ولكن الراوي لا يقول قط إنهم ركبوا العوامـة إلـى الشط الآخر وعبروا الترعة- مثلا – بل فقط"ركبوا إلى المـدافن" (ص ٤٨) ومع ذلك فإن الوجود الحسـي الطـاغي لأم محاسـن الداخلة من عين المدفنة والراقدة على رملها المفروش تضحك من واقعة الموت نفسها، ولبنتها محاسن التي تداعب قطتهـا مداعبـة جنسية أو تكاد، وليلة العيد بأغنيتها في الراديو، تقابل وتعادل بناء

الحوش على يدي بناء للمقابر هو يكاد يلحق بالموتى الذين أعـد لهم مدافنهم. ليس في القصة نغمة ميلودرامية واحدة، مهما كانـت خافتة، ومع ذلك فإن مأساة الفقدان بالموت تحوم حولها وفي قلبها بل تجثم عليها.

أما" ليلة العيد" ففيها هذه المقابلة المعادلة نفسها بين البهجة الموعودة في ليلة العيد وبين الفقدان، فقدان الشباب، فقدان الحبيبة التي هجرت محبها- من أربعين سنة- وتزوجـت آخـر، لكنهـا أنجبت من عشيقها وأسماه زوجها الهندي الغريب باسم أبيه، هـذه الحبيبة"راحت لحالها يا ورد.. راحت لحالها" (ص ٥٢) كمـا إن كل شيء قد راح لحاله، بل يروح، باستمرار، لحاله.. فهل غربت شمسها حقا أم إن هذه الشمس مازالت تسطع علـى طوايـا هـذه السطور القلائل في إحدى حكايات اليمام الطائر؟

مع ذلك حس الدعابة الخفي يسري في الحكاية، مع حـس الامتزاج والمفارقة بين الصبا والشيخوخة، بين فتوة الشباب وعبثه بالحياة، وبين تساند الحاجة ورد والمغني العجوز، على أحـدهما الآخر، بعد أن انقضى زمن وثباته،"زمان.. والفازلين يلمـع فـي مفرق الشعر" (ص ٥٣) وضحكاته مع الراقصة ورد في لوكاندة البرنسات.

ومع أن الورد ليس موجودا في قصة"امرأة تحاكم الورد"، وجودا حرفيا أو نصيا، لكنه هو أيضا الصبا المفقـود، والأحـلام المهدرة..

أما في" حديث النوبي" فإن تركيب أو تراكب الشـخوص والأحداث يصل إلى حد الإرهاق، ولقد احتجت أن أقـرأ القصـة مرتين حتى أدرك العلاقات بين الشخوص والأحداث، ولا غبـار طبعا في أن يقرأ المرء عملاً فنيا أكثر من مرة، ولكن ليس لمجرد فك تشابك العلاقات"السطحية" إن صح التعبير، أي درجات القربى بين الأشخاص، بل للاستمتاع أكثر، والمعرفـة أكثـر، أي لـيس لمجرد تبين"المعلومات"

المرهق أيضا في هذه القصة هو تواتر موت الشـخوص، البحار الذي تزوجته مادلين وهربت معه ليلة رأس السنة، مـات، وهو أبو محمود الذي نعرف أخيرا أن الراهبة تريزة هي جدته – جدة محمود- ومادلين ماتت، بهذا تبدأ القصة، أما كاترينا زميلـة تريزة فهي باقية في قلب الوحشة والوحدة،"خلف شباكها المقفـول المترب ترنو للشمس الغاربة، وتبحلق، ولا تفـارق مكانهـا (ص ٩٤) أما العلاقة بين تريزة والنوبي فهل هي مجرد أنه سـاعدها على الهرب من الدير؟ والنوبي بالمناسبة هو جد محمـود وأبـو زوج مادلين، ولكننا لا نعرف له اسما على أننا نعلم – في جملـة واحدة مركبة، أنه طرد من الدير- لأنه عاون تريزة على الهرب

– واشتغل مع خواجات، وعاد بعد ذلك إلى الدير، وخـرج علـى المعاش، وفتح"الكشك".. كشك مـاذا؟ لا يهـم بـالطبع.. فـنحن متواطئـون مـع الـنص، ونحـن نعـرف، حتـى إذا كنـا لا نماك"معلومات"

* الهودج: آخر قصص هذا الكتاب الأول والبـديع لعبـد الحكيم حيدر هو تنويع على تمية كل فقرة، فهل جفل الجمل أربع أم خمس مرات؟ في كل فقرات تجديد، أو اختلاف، أو فرق. مـا عدا الأولى والثانية المتطابقتين- هل هو خطأ مطبعي؟ أم أنه حتى لو كان خطأ مطبعيا فإنه يتسق مع مفهوم أو مـع تصـور هـذا النص؟"

بعد هذا التعدد للصور- كأنه تصوير متتابع لنفس القطعة على نفس اللقطة على نفس الخلفية مع تحرك طفيف للصورة فـي كل مرة- نجد أن النهاية كأنما تنفي البدايات وتناقضها.

ب- خصائص في القص عند عبد الحكيم حيدر هي مـن خصائص القص الحداثي- مع تفردها بطبيعة الحال- فهـو كمـا أسلفت، يقدم لنا مجرد الواقعة ظاهريا دون تفسـير، دون شـرح مباشر للخلفية الاجتماعية أو النفسية، وإن كان ذلك كله متضـمنًا، مما يكاد يقرب بنا من روية ظـاهرا تيـة أفينمولوجيـة للعـالم. الفينمولوجيا بمعناها العام- كما قد لا أكون محتاجا أن أقول- هي الدراسة الوصفية لمجموعة من الظواهر كما تبدو في المكـان أو

الزمان، لا كما توجد في قوانينها الثابتة المجردة، ولا باعتبارهـا حقائق متسامية عليا، ولا بوصفها نقدا موضوعيا. أي أنها- هنا- ما تقدمه لنا رؤية خالصة صافية إلى حد كبير، أي أن القاص هنا لا يضمن قوانين ثابتة للتعليـل والتحليـل يبنـي عليهـا عالمـه القصصي، ولا يضمن عمله حقائق يراها ثابتة وأزلية، ولا يسعى إلى نقد معياري موضوعي، بل هو يفعل شيئين: يـرى ويلمـس ويحس، دون أن يفسر أو يعلل، ثم هو يسأل، ويضـع احتمـالات متعددة، يقيم ازدواجيات، أو تعد ديات، كلها مشروعة، بل كلهـا ممكنة، أو حتى محتملة، دون أن ينحاز – عقليا أو نصيا- لأيها، بل يترك ذلك معلقًا مفتوحا.

ومن ثم فإنه يقيم ما أسميه تواطؤا مـع القـارئ. إنـه إذ يستنكف تقديم التعليل والتبرير، ويترك فجوات فاغرة في عمليـة السرد، إنما يدعو القارئ إلى أن يكمل العمـل بنفسـه، أو كأنـه يفترض أن القارئ يعرف مسبقًا ما هو بسبيله إلى أن يقول، فليس الأمر إذن مجرد تشويق على نمط القص التقليدي، بل هـو غيـر ذلك تماما، أو عكس ذلك تماما، هو إضمار ثقة كاملـة بالقـارئ. ومشاركة كاملة مع القارئ.

النتيجة الضرورية لتلك التقنية هي كثافـة فـي الرؤيـة، ناجمة عن تتبع- أو تقصي- بعض الملامح أو القسمات الخارجية بدقة مرهفة. وليست هذه هي التقنية المشهورة في القص التقليدي

من اختيار التفصيلات التي توحي بالكل والتي لها وظيفة فنية إلى آخر هذه القولة المأثورة، فقد تكون بعض التفصيلات- فيما يلوح لأول وهلة- غير ضرورية، ولا تخدم وظيفة برجماتيـة عمليـة للسرد، بل تبدو كأنها، فجأة هكذا، مقتطعة أو جزئيـة أو مجـرد تشظيات، لكنها في حقيقة الأمر هي التي تقيم عماد النص، وتسهم بدور أساسي في تشكيله، على الرغم من الفراغات القائمـة فـي بنيته السردية، بل بسبب من هذه الفراغات.

تلك الكثافة في الرؤية- الازدواجية أو التعددية- تقيم دلالة أعمق وأخفى، والأمثلة على ذلك هي كل الكتاب، ولنأخـذ منهـا تساوق الإبريق بأشكاله أو جواهره أو ماهيته المختلفة وبين الثدي منبع الري والخصوبة، بأشكاله وماهيته المختلفة كذلك، في القصة الأولى"إبريق" أو فلنأخذ"حكاية اليمام" و صورة الصياد المتراكبـة المتعددة، في احتمالاتها المختلفة، مما تتولد عنه كثافة فـي حيـز الوجازة."الحروف التي كانت كثيفة على الصفحة كانـت- علـى القلب- ثقيلة" (ص ٣٦ مرة أخرى).

الظاهراتية إذن، والتواطؤ مع القارئ، وكثافة النص، يأتي معها امتزاج الأزمنة – امتزاج البحار- في القصص جميعـا دون استثناء تقريبا.

ومع ذلك فالخصيصة الأسلوبية الواضحة للعيان هي تلـك الوجازة- وهي أيضا من خصائص النص الحداثي- ولكن الوجازة

وثيقة الصلة بالكثافة، وكلتاهما تسهم في تكوين الأخرى، مـع أن هنا عينًا شديدة اليقظة للتفصيلات والدقائق، قادرة علـى التلبـث معها – مما يوشك أن يكون من الصفات التقليدية لنوع آخر مـن الأنواع الأدبية هو الرواية- في التصور النقـدي التقليـدي- وإن كانت هذه الرؤية لا تنساق وراء أي حشو أو تزيد.

ومن ثم فإن هذه الوجازة ليست مع ذلك مطابقة أو تترسم خطى من سبقوا عبد الحكيم حيدر في طريقها، اختلافاتها بينة عن وجازة محمد المخزنجي المقطرة الأكثر نزوعـا نحـو التجريـد والصفاء اللوني أو التوحد اللوني"المونو كروم" وهي ليست وجازة يحيى الطاهر عبد ا التي تتخذ نوع القصـيدة القصصـية ذات الشاعرية الخالصة الصرف، وهـي- بالتـالي- ليسـت مجـرد ومضات أو خطفات، بل هي قصص كاملة المقومات مهما كانـت قصيرة جدا. أسلوبيا

ـ وهل ثم فارق ممكن بين الأسلوب وما يحمله من شحنة؟- فإن الجملة عند هذا الكاتب جملة مركبة، إما بتعدد العطـف بحـرف الواو أو الفاء، أو الاستدراك، أو النفي، أو السؤال، أو بحـروف الوصل المتواترة، في تركيب لغوي واحد، قد نجـد فيـه الـواو الاستئنافية المتكررة، وأوضح مثال على ذلك هو"باروكة الـوردة" المكونة كلها من فقرتين- أو جملتين- اثنين فقـط، طـويلتين، أو الجملة الطويلة التي تنتهي بها قصة"صياد في خص":

"يلم السنارة والكيس، ويمشيان خلـف غبـار القطـارات المسافرة، معا، ولا ينظران للخص الذي- دائما- ما كانت تنام فيه وحيدة، ويفصله عن خصه، الوحيد أيضا، مسافة الماء في عرض الترعة التي تتوازى مع سكة القطار الذي مشيا خلف غباره- مـا بعد الغروب- وحيدين".

(ص ٤٤- والتنقيط والتأكيد من عندي)

ففي هذه الجملة الواحدة نجد النفي، وحرف الوصل ثلاث مرات، و"ما بعد" الظرفية، وحرف أو ظرف المعيـة، والجمـل الصغرى تتولد عن الجملة الكبيرة، كما يحدث غالبا في تركيـب الجملة عند هذا الكاتب.

ليس ذلك مجرد ملاحظة صرفية أو لغوية أيا كانت- بـل هي أساسا رؤية مركبة وكثيفة لا مقدرة على حملهـا إلا بجملـة مركبة وكثيفة.

ولا معنى لوصف لغة القصص هنا بأنها لغة فقيرة أو أنها تفتقر إلى"البلاغة" البيانية الباذخة، لأن اللغة لا انفصال لهـا عـن كثافة الرؤية، فهمـا متضـافرتان ومتفاعلتـان، بغـض النظـر عن"فخامة" اللفظة أو عن"ثراء" مفترض فيها.

وعلى سبيل الاستطراد فإن معظـم اسـتخدام الكلمـات العامية- أو العامية ذات الأصل الفصيح- موفق بـل ضـروري أحيانًا. فما أظن كلمات فصحى بقادرة على أن تحل محـل: نـن

العين، أو تشخلل، أو تفط، أو بز القدم، أو حنط البلاص أو تكـب الماء، أو سك الشباك، أو غماقة الشاي، لكل منهـا بـالطبع مـا يقاربها أو يشابهها من المعجم الفصيح، ولكنني لا أظن أن هنـاك ما يطابقها أو يحمل شحنتها.

إلا إن كلمة عامية واحدة أخـذت تشـيع الآن، لا أراهـا ضرورية أو حتى معبرة، كلمة"تبحلق هذه أجدها مما ينفـر منـه حس لغوي أظنه سليما على الأقل من لوزام الكتابـة عـن هـذا القاص سرف لجوئه إلى الفعل"يرنو"، ولعـل ذلـك يـأتي فـي محل"يرى" أو"ينظر" أو"يحدق" والفروق بينها واضحة.

هذا الكاتب هو بالفعل ابن حقبته.

وهي حقبة الثمانيات وما بعدها، بما تحمل من إهدار للقيم والأحلام، وإحباط مستحكم للآمال، ومـا فيهـا مـن خيانـات، وضروب النكوص.

التيمات السائدة في هذه القصص جميعا هي تيمات العطش الذي لا ارتواء منه، والخذلان الذي لا إصلاح له، والفقدان الـذي لا عوض عنه، والإحباط الذي يبدو كأنه مسـلمة مـن مسـلمات الحقبة.

ولكن ذلك كله – كما هو المتوقع من هذا الكاتب- يقابلـه ويعادله غنى المعطيات الحسية بما تتضمن من نهم كـامن إلـى

العب من الحياة، وما تثبته من وجود لا يدحض للأشياء وخلجات الظاهرة والباطن معا.

"هل خانت الأيام أحلامهن، كما تخون أغلب الناس عادة؟" (ص٥٧).

إن ذلك سؤال وليس تقريرا، وإن كان السؤال نفسه فيـه أيضا تقرير مسبق للحال ثم وضعه موضع التساؤل بعد ذلك. هل الأيام تخون الأحلام، كما تخون الأيام معظم الناس؟ أية قسـوة لا في خيانة الأيام للأحلام- وهو ما يكاد يكون من سمات الحيـاة- ولكن في خيانة الأيام للناس. للناس هكذا على إطلاقهم، في الحلم وفي الواقع سواء، لكن التشاؤم ليس نهائيا، بل هو محتمل، بل هو موضع سؤال.

يبقى لي أن أعالج، في عجالة، نهايات هذا ا لقصـص، إذ أجد في ذلك مؤشرات قوية على رؤيته وتقنيته معا.

والنهايات هنا، عندي، أراها تتشعب في ثلاثة اتجاهات:

أولا: ما يتكرر ثماني مرات، هو ما يمكـن أن أرى فيـه صعودا إلى سطح الحياة اليومية العادية المكرورة المبتذلة تقريبا، بعد غوص عميق في موج داخلي كثيف، أو في غمار احتمـالات متعددة متراكبة.

ونجد مصداق ذلك في نهايات قصص مثل"إبريق":" وهـو علـى وشك النزول وتشبك على عظمة الكتف حقيبتها" أو مثل"عم عبـد

المحسن":"وأفكر- في كل وقت- فـي طريقـة لائقـة أدس بهـا العيدية- دون حرج- في يد عم عبد المحسن" أو نهاية"التي كانت ستكون زوجتي":"ويلعب الولدان، وامرأتي تصـب لنـا الشـاي"، أو"حوش الغوازي":" العوامة داخلة على البر، والشـمس غابـت" أو"ليلة العيد" التي تنتهي:" كانت تحاول جاهدة أن لا يلامس الماء لطافح طرف ثوبها الطويل المنقوش، وهكذا، تأتي هـذه النغمـة المبذولة المألوفة بعد تقلب وجيشان احتمالات وغمـرات السـرد الكثيف على وجازته، في كل مرة.

ثانيا: الاتجاه الثاني في نهايات القصص هو تلـك التيمـة المراودة التي ما تفتأ تظهر وتتواتر مرة بعد مـرة، تيمـة الـدم والورد المزدوجة.

أما الدم المسفوك المسفوح فهو شـفرة الهـدر وشراسـة الضياع.

أما الورد فهو شفرة الحيوية والشـباب والحسـية، وهـو كالدم، ممزق ومهدر. في نهاية قصة"عجوز ترنو للشمس" سـوف نجد دم تاجر الطرابيش المقتول بسبب الغرام، أو قتيل الغرام، في الماضي، أما في الحاضر الذي يزاوجه فهو دم الكتكـوت الـذي لون"صفار البيض من جسم كتكوت رقبته في رأس عرسه وبقيـة جسده محشور بين جريد القفص، والشمس تأتي وتغيب".

وفي نهاية"باروكة الوردة" تبعثر لحمهـا كـوردة علـى الإسفلت، ولم تعش ثمانين سنة مثل أم علي، وحبسوا البيانو فـي حجرتها، وقبل ذلك بقليل:"وكنت تمد ذراعك لاستقبال حقنة فـي الوريد كي يهمد الدم الذي كان يعكر بياض سراويلك، وكانت تلك الصغيرة تعد نفسها للموت عريانة على الإسفلت كزهرة".

وفي نهاية"عرق للحقن":" يحكون لي – في فرح – حكاية عمري منذ أن لوثت ملابس امرأة جدي بالـدم فـي ثالـث يـوم طاهروني فيه"

ومع ذلك فإن هذه النهاية التي تشي بالدم المسفوك والورد المنتهك، تمتزج أيضا بنغمة الحياة اليومية المألوفة، فليس الـدم، ولا الورد هنا، ميلودراميا وإن كان يمكن أن يكون تراجيديا بمعنى من المعاني. حتى الراقصة في"ليلة العيد" اسـمها"ورد" والـورد في"التي كانت ستكون زوجتي" هو الباقة التي ترسلها إلى الراوي هي"الأخرى الحلم الهدر"

ثالثًا: أما الاتجاه الثالث في النهاية فلا يـأتي إلا مـرتين: مرة في"حكاية اليمام" حيث يعترف الراوي الكاتب بقانون إيمانـه في الكتابة، ومرة في"صياد في خص" حيث يقـول لنـا الـراوي الكاتب قانون إيمانه في الحياة.

هل هناك عالم واحد تدور فيه هـذه القصـص- علـى تنوعها؟

ليست هذه القصص هي قصص الريف أو الصعيد على وجه التحديد والاقتصار، هي ذلك بالتأكيد في بعض تجلياتها، ولكنها ذلك ليس هو كل القصص ولا حتى أبرز مميزاتها، فهي تتجاوز التحديد المكاني بكثير.

أتصور أن العالم النصي واحد متراسل ومتساوق، مهما كانت الجغرافيا المكانية متباينة، بين المدن الريفية أو القرى أو الحضر، ومهما كانت المواقع متقاربة بين الترعة والبيوت القروية، وسكة القطار، والغيطان، والتين الشوكي، وسلالم البيوت في المدينة، ذلك أن جغرافيا الروح هي التي تسود هذا النص الواحد الجميل.

"أوائل زيارات الدهشة" (*)

محمد عفيفي مطر

هل تدخل"السيرة الذاتية" باعتبارها نوعا قائما برأسه، في ساحة"المشهد القصصي"؟ هذه الدارسة سعي للإجابة عن هذا السؤال بـ"نعم" لأنها كتابة. وبمجرد أنها كتابة فهي"قص" وليست نقلا للحياة، أو الحياة، مثلها في ذلك مثل كتابة التاريخ.

وليس من المعتاد في السيرة الذاتية أن يتحقق لها عنصران: عنصر الشاعرية، وعنصر الدراما. وهو ما يتحقق، على نحو مدهش، في"أوائل زيارات الدهشة".

وليس من المستغرب أن تسري النغمة الشاعرية في هذه السيرة الذاتية التي كتبها شاعر مرموق، بل لعله أحد شيوخ الشعر الحداثي في مصر، ذلك متوقع وإن كان يظل قادرا على إثارة الدهشة.

(*) دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧.

أما الدراما فيه هنا تتحقق على أكثر مـن مسـتوى مـن مستويات الصراع، ولعلها دراما"حداثية" بمعنى من المعـاني، لأن هذه المستويات من الصراع تبقى – في تقديري- من غير حل.

لعل من أولى مستويات هذا الصراع- أو التناقض- مـا يتعلق بالعامل الأول الأساسي الذي أشـرت إليـه وهـو عامـل الشاعرية، ومسألة العربية باعتبارها اللغة الأم الفصحى الجزلـة- أو لغة الأم- واللغة اليومية غير الفصحى وغير الجزلة.

فما من شك في تقديري، في أن محمد عفيفي مطـر هـو أقدر شعرائنا الحداثيين على تطويع العربيـة – بكـل نصـاعتها الكلاسيكية، ومتانة أسرها، وفحولة أيدها (فحولة أنثوية مع ذلـك وغناها البلاغي أيضا، بأحسن المعاني – تطويع ذلك كله للرؤيـة أو للحس المعاصر. البلاغة ليست كلمة بذيئة، كما قد يفهـم مـن بعض الدعاوى السطحية، بل هي أساسا خصيصة بلـوغ الدلالـة الكامنة إلى مرتبة التجلي في الصياغة، والنفاذ إلى الروح والعقل معا، تلك من أولى مميزات هذا الكتاب، وكاتبه.

اللغة الأم عنده لصيقة بلغة الأم ونقيض لها فـي الوقـت ذاته.

رضع لبانها من أرفع نصوص العربية محتدا من فـم الأم التي كانت"تصحح بصوتها الرخيم ووجههـا المضـيء بـالفرح

وعينيها المسبلتين المتبلتين ما أخطئ فيه...." وذلك وعند تلاوته آي الذكر الحكيم.

"لابد أن القرآن امرأة، وأن الآيات أمومة خالصة لا يعرفها الرجال" (ص ١١)

حتى لو كان ذلك تصورا طفوليا- وخاصة إذ يكتبه الراوي بعد سنوات النضج- فإن التصورات الطفلية ليست خرافات، بل هي تترك آثارا باقية في الروح، وتشكلها.

كأن دور الأم، بحميميتها وحنانها الإنساني قد اقترن- بل انصهر منذ أول نفس- بدور اللغة الأم بشموخها المقدس. وكأني بالأمومة والعربية والعروبة عنده كيان واحد.

ولعل الصراع أو التناقض بين المقدس السامي العلوي المفارق وبين الدنيوي الرث المبتذل الأرضي من أبرز قسمات الدراما الكامنة حينًا والسافرة حينًا على طول هذا الكتاب.

فهل لذلك تتأتى عند هذا الشاعر الكاتب"لملمة الدموع من الكتب وانشقاق القلب لصرخاتها المتربة.." كأنهن لا يطيق تباريح هذا الانشقاق بين نقائض لا تصالح بينها؟

ليست شاعرية اللغة عند هذا الشاعر بحاجة إلى الشواهد، فهي كثر، أكتفي منها هنا بالقفطان الذي"يتصبب حريرا وأقواس الخشب والماء" أو"تهدمت السماء بالرعد" (ص ١٧) أو"ومن يومها وأنا أركض ركض الوحش في أروقة الكلام، تتقطر النار من

هيولي الروح، وتتفصد أعضـائي بالموسـيقى ونشـوة احتـدام القصيدة" (ص ٤٦) بل إن"الإحساس الجسدي بالإيقاع يهز كيـان السارد اليافع ولا أخال إلا أنه يظل يهز كيان الشاعر حتـى الآن وعلى الدوام" (ص٤٧)

ولكن هذه الشاعرية توازي وترادف السردية فـي هـذه السيرة الذاتية ذلك أن كل سيرة ذاتية هي في النهاية قص أو حكي وسرد narration، مهما حرص الكاتب على تـوخي مـا يسـمي بالموضوعية والدقة والتزام حرفية الوقائع. إن كتابة التاريخ نفسها ليست إلا سردا وقصا، هيرودوت وبلوتارخوس وتوينبي ومن باب أولى الطبري أو ابن إياس، كل منهم كتب التاريخ باعتباره دراما، أو على الأصح كتب دراما التاريخ، ما من شيء موضوعي محايد دقيق المطابقة للواقع، لا شيء يطابق الواقع، إلا الواقع نفسه أيـا كان معنى الواقع، لا شيء ينجو من سيطرة العالم الإنساني (بمـا في ذلك ما يسمى العلم المختبري أو (الإحصـائي أو الرياضـي) الخيال أو الذاكرة والانفعال والانحيازات تلقي بضوء مركز هنـا وتلقي بالعتمة هناك، وكل كتابة هي بنية جديدة، وكل تـذكر فيـه إسقاط وتنحية عن عمد أو عن غير عمد.

ومن ثم بداهة، فإن كتابة السيرة الذاتية هي كتابة سـردية قصية، حتى لو نفينا عنها النغمة الشعرية التي تترقرق، وتتـدفق، في"أوائل زيارات الدهشة" فبالأحرى تنتمي السيرة الذاتية عامة –

وهذا الكتاب على الأخص- إلى نوع أدبي متميز يجمع بين السرد والإيقاع (بأي من مدلولات الإيقاع، فقد يكون السرد البحث إيقاعيا كذلك بمجرد ترواح الثقل أو الضـغ ط، الإيجـاز أو الإسـهاب السردي)

ومن المسلم به أن السرد هنا ليس تقليديا خطيا مضـطردا على سنن التسلسل الزمني المأثورة، بل هو متفرق في نصـوص تتناثر وتتواشج وتتضافر على بنية حداثية مترابطة ومفككة معا.

محمد عفيفي مطر الرملاوي (ص١١) هو الراوي الأول الذي يستأثر بالسرد ويمتلك ناصية أدواته في الوقت نفسه، فهـو حكاء ووصاف وصاحب لغة حية مرتبطة- في الغالب- بالمشـهد أو بالواقعة:"ليلة شتائية واحدة حفرت في كياني بأحداثها ورعبهـا ما جعلها الشاهد الشاخص والدال على كلمة الشتاء كلما وردت في كتابة أو كلام" (ص ١٧) ليست الكلمة هنا قالبا أو عملـة لغويـة ممسوحة، بل هي"الدال" هي"الشاهد الشاخص"

وهو وصاف لماح يقظ العينين صاح للتفاصيل التي هـي وحدها محيية، انظر وصفه السريع للشيخ أمين الخـولي (ص٦٢) نفاذًا ومحيطًا بالجوهري من خلال انبعاث المظهر الخارجي، وهو ما يصدق كذلك – بقوة- على وصف الشيخ درويش أبـو شـنب (وهو أب بديل من بين آباء بدائل آخرين) ابتعثه لنا الراوي حيـا

ثم"حمل مقبرته في قلبه"..." مقترنة ببهجة النحـو واللغـة" (ص ٣٢-٣٤)

هذا البعث بالوصف يتكرر مرة بعد مرة في هذه السـيرة الذاتية الروائية، فنحن نرى محمد أفندي قنـديل، مـثلا"البيريـه" الكحلي وعصا المحاب الرفيعة، ووجهه الأحمر الذي تتبدى فيـه شبكة معقدة من الشعيرات الدموية التي يكاد يقطـر منهـا الـدم، والبابيون الأحمر المنقوط بالأبيض أو الكحلي ونحافتـه الرقيقـة الرشـيقة، ولثغـة الـراء الخفيفـة الخاطفـة، وأرنبـة أنفه المشرئبة في كبرياء وتأفف، وعيناه الزرقاوان رقيقتا الجفون اللتان يشع منها ذكاء به مكر وغضب واسترابة وسخرية.." إلـى آخر هذه الفقرة التي يتردد أمثالها، بكل هذه الدقة والعناية – قـد تكون مفرطة أحيانًا- بدقائق اللمحات المتواترة، فلا يكاد يأتي ذكر أحد الأشخاص الذين لعبوا دورا هاما (أو غير هـام) فـي حيـاة الراوي إلا أردفه على الفور بهذا التشخيص والتجسيم: مـن الأب المسيطر على حياة الراوي وعلى نص سيرته الذاتية إلى الأمهات والجدات، من الذين عمروا حياة الراوي أو الذين عبـروا بهـا، سواء، انظر في ذلك وصف الحداد الغجري (ص ٩٥) أو امرأته، أو المغربي الذي يحج إلـى الأراضـي المقدسـة، أو العربـي.. وغيرهم.

ويتصل بذلك وصفه أو رصده للبنية الاجتماعية التي تدور فيها السيرة البيئة الريفية المتوسطة، فهذه عائلة من مساتير الناس إن لم تكن موسرة فهي على الأقل متوسطة أو فوق المتوسطة (لم تكن ملكية فدانين من الأرض في الثلاثينيات والأربعينيـات ومـا بعدها بقليل بالأمر الذي يستهان بـه) وهـي عائلـة لهـا صـلة وثيقة"بأهل العلم" كما كان يطلق على المشايخ والمعلمـين ومـن يدور في هذا السياق الريفي التقليدي، وهم في هذا السياق نفسـه من وصموا الراوي وروحه بعلامات وسمات لهـم تمحهـا أيـام وخبرات شطحات وتمردات كلها نقيض لهذا المناخ المحـافظ أو الكلاسيكي أو التقليدي كيفما نظرنا إليه. لعل هذا الصراع إذن بين التقليدي والحداثي من أهم مقومات دراما هذه السيرة، فليس مـن قبيل الصدفة على الإطلاق أن الراوي هو ابن امرأتين، ليس ذلك في تقديري أمرا عارضا من أمور جرت عليها تقاليد فولكلوريـة عريقة فحسب، إذ وهبته أمه البيولوجية- أو الحقيقيـة – امـرأة أخرى حتى تخطئه عين الموت المتربصة"وهكذا أصبحت مولودا من امرأتين تقاسما قلبي وخيما بظلهما الدافئ وحنانهمـا الفيـاض على طفولتي الباكرة.. ظللت أحس أعمق الإحساس بـأنني وليـد امرأتين، مزدوج الوجود والعمر.." (ص ٢٦) الكلمة المفتاحية هنا هي"مولود"..."وليد" فليس الأمر إذن مجرد حيلـة للإفـلات مـن مناجل الموت، بل هو مولود لامرأتين، وليد أمين، مزدوج الوجود

بهما.هل يشط بي التفسير أم يصدق إذا رأيت في هـذا الـولاء المزدوج، وتحته على مستوى أعمق وأثبت، ولاء مزدوجا آخـر بين ما أسميه وطن عروبته (الأم – القرآن) ووطن مصريته (الأم الفولكلورية)؟

لعل هذا الازدواج يتخذ أكثر من تجلٍ في تضاعيف هـذه السيرة المدهشة، وهو صراع يتبدى باستمرار، بين"المعرفة المرة والغربة الفسيحة" (ص ٩) بين"قداسة المعرفة" علـى يـدي عـم ميخائيل نجار السواقي وصاحب قوافي شعرها، وبين فزع يكـاد يكون شيطانيا من"كلاب هائل الحجم له صدمة رائحة غريبة نفـاذة الحموضة خانق" (ص٢٩) هو ذئب فيه نفثة نجسة غير مقدسـة، صراع يدور بلا حل إذا يظل صاحب السيرة"غريبا فـي الـوطن ومواطنًا في الغربة" (ص٥٥)، صراع بين"معزوفة الكـون مـن جملة موسيقية واحدة تحكم نغماتها صـرامة الرياضـيات العليـا الشامخة" (ص٤٨) وبين شعث واخـتلال العلاقـات الاجتماعيـة الريفية وتضارب المصالح الشخصية الصغيرة وعدوانية الأهـل وأبناء العم والاعتداء على جدة الراوي بالضـرب، أو اغتصـاب الزرع أو إتلاف المحاصيل.. (ص١١٧)، صراع بـين سـقراط بتفتحه للسؤال والحوار والعقلانية الدقيقة وبين نيتشه بإرادة القـوة عنده وأخلاقية الإنسان الأعلى دون رحمة بالمستضعفين، صـراع بين الولاء لهؤلاء المستضعفين في الأرض" ولأشد الأشياء هشاشة

وضعفًا: حشرة طنانة أو طحاب بركة أو بيضة طائر أو رائحـة عرق أو دمعة مقهور" (ص ١٢) من ناحية وبين كبريـاء تأكيـد الذات والتفرد حيث"الدنيا أضيق من خطـاي.. حصـان الحريـة الجموح في براري القهر والأهواء وصـراحة الغضـب واتقـاد الحواس" (ص٨٤) ما وصفه حموه في المستقبل"عينـاه نهمتـان وروحه متقدة وحواسه لا تشبع..." هو أيضا صـراع فـي روح صاحبن السيرة بين مصطفى صادق الرافعي بجزالته ورصـانته وتقليديته الصارمة و"معماره اللغوي" المكين"المحكم المصقول" من ناحية وبين شيلي وكيتس ومحمود حسن إسـماعيل برومانسـيتهم الشفيفة ورهافة لغاهم وشططهم في"براري الأهواء" مـن ناحيـة أخرى.

ذلك صراع أو تناقض أو جدل درامي غير محاول هـو عصب السيرة وحياة صاحبها، على كل المسـتويات تقريبـا، إلا على مستوى الشعر، وكل ذلك لا نعرفه من"أوائل زيارات الدهشة" إلا لمحا واستشرافًا.

من ذلك صراع غريب بين الرقة ورهافة الانضواء تحت الـولاء لأشد الناس وأشد الأشياء هشاشة وضعفًا وبين عنف الإيمان الذي يقترب من عقيدة أيديولوجية ما، بسطوة السلاح وقوة فعاليته بمـا يكاد ينحي عن ساحة الحياة كل القيم الأخرى، فهـل يسـمح لـي الصديق محمد عفيفي مطر أن أسائله هل حقًا أن السيف أصـدق

إنباء من الكتب؟ وهل كان حقا اكتشافه"أن مواقع الأفراد والشعوب والأمم على سلم المعرفة والحضارة والديمقراطية إنما تحدد حسب مواقعها من أعماق السيرة الذاتية للسـلاح اختراعـا وصـناعة وامتلاكًا وعدل شيوع.." وهل من مجال للسؤال (الـذي يـذكرنا بقصة شهيرة لبورخيس على سبيل الاسـتطراد فقـط) بانبهـار الحيرة: من يخلق الآخر ويقوده.. السـلاح أم الإنسـان؟" أم أنـه سؤال شاعري وبلاغي rhetorical فقط؟ فما أظن أن الإجابة هنـا تستدعي أدنى حيرة على الإطلاق، وما أظن أن ثم مجال للسخرية من برتراند رسل ودعوته ضد الحرب ودعوته للحكومة العالمية. هل أتلمس في ذلك كله نغمة نيتشوية" وهل سلطة النص الشـائع عن"الدعوة للسلام" (أيا كانت الدوافع وراء هذا النص) بأسوأ مـن سلطة نص شائع آخر عن سطوة السلاح؟ أما السـؤال الحقيقـي الذي يستدعي إجابة معمقة حقيقة، فأنا معه على طول الخط كمـا يقال: السلام بين من ومن؟ ومع من ضد من؟ هذا شيء وإضـفاء مسحة النبوة على معدن السلاح،"المعدن المصطفى" شـيء آخـر تماما.

وليسمح لي هنا أيضا أن أتساءل هل ثم هنا سـرف فـي الصياغة وإغراق في أرجوانية الـنص، وانسـياق وراء إغـواء الميلودرامية؟ ذلك أنه مع دقة شديدة البراعة واللماحية في سـواد النص- أي غالبيته وليست حلكته- فثم صياغات أحسسـت بهـا

مسرفة على نفسها من نحو:"الحمى المقدسة" التي تتردد أكثر مـن مرة في الكتاب (ص ٣٨ و ٤٣) ومن نحـو"وأقسـم لـك بهـذه السنوات التي ذقت فيها كـل ألـوان الجـوع والعـري..." (ص ٦٤)"كل ألوان الجوع والعري"؟ قد تقبل على الصعيد النفسـي أو الروحي أما على إطلاقها وبكليتها، فهذا سـرف وإغـراق. وإذا سلمنا بأن تلك كانت صياغة في رسالة كتبها مراهق معتز بذاتـه، فكيف يقال على لسان الراوي الراشد الراهن الآن"وقعت الواقعـة وهوت على كياني مطرقة كونية جعلتني مضغة من اللحم والـدم والعظام على سندان الظلم والظلام لا أملك إلا الأنـين الموجـع والدموع التي لا تنقطع.." (ص١١٣) ومهما كان من شاعرية هذه الصياغة فإن المبالغة شبه الرومانسية بها تكاد تفشي على النهنهة السنتمنتالية الصراح لا تخطئها الأذن. مثل ذلـك يصـدق علـى وصفه لتأثره بديوان محمود حسن إسماعيل:"يا لهول ما عصـف بي" (ص ١٠٤) مما لعل صياغات محمود حسن إسماعيل نفسـه لها دور فيه، ومن ذلك أيضا في ذكره للمغربي الحاج إلى الأرض المقدسة مشيا على قدميه:"أعـرف أن صـوته سـوف يجلجـل متصاعدا من جثتي ساعة أموت ليسمعه أهـل الأرض الواسـعة" (ص٩٤) وبالطبع هناك صياغات مماثلة يحار بإزائها المرء هـل هي شاعرية أم أنها تعوزها صلابة الشاعرية التي نعرفهـا عنـد الشاعر محمد عفيفي مطر في مراحل نضجه؟

ذلك أن المبالغة هنا ليست محاكاة (بـارودي) أي ليسـت مجرد استرجاع لغة المراهق في زمن الراوية في الخمسينيات، بل هي تمتد حتى تطول لغة الراوي السارد في زمـن الكتابـة فـي التسعينيات.

على أن الدراما التي أجد أنها بؤرة هذه السـيرة الذاتيـة، ومركزها، وواسطة العقد منها هي الدراما القديمة الباقية التي طال الحديث عنها حتى الملل وتظل مع ذلك صحيحة وحقيقية ومفتاحا ومقوما أساسيا من مقومات حياة هذه السيرة (وربما كـل حيـاة) أعني بطبيعة الحال مركب أوديب الشهير الذي كاد يصبح حقيقـة مبتذلة مسلما بها – فيما يبدو- لكنها تظل تطل برأسها، في تحـد متصل، في الأدب، في السير الذاتية، وفي مجرى الحياة اليومية، فلا أمل – ولا داعي – لتجاهلها.

الأب الذي يقع عبؤه على الأم"ثقيلا.. يبطش بوجودها كله بطش جبارين لا يرحمون، عبء السيد الأوحد مالك الرقبة، محور الحياة والنوم واليقظة.. آمرا ناهيـا متهجمـا بلغتـه المشـحونة بالازدراء والتوبيخ وصيغ المبالغة والغلو فـي الـتهكم والنقـد" (ص٢٠) حتى لتوصي"وصيتها الوحيدة لأولادها وجميع أقاربهـا ألا يجمعوها مع الزوج فـي قبـر واحـد" (ص ٢١) هـذا"الأب الغامض الغريب، وسلوكه الفظ معنا""نموذج للقسـوة والجهامـة ومرارة اللسان وعنف الإهانة معنا في البيت"" لا أذكر أنـه كـان

مصدر فرح أو بهجة أو أمان لأي منا، فأثقلنا جميعـا بإحسـاس وحشي بأننا عبء لا يطاق ومصيبة أو بلوى رماه بها قدر غيـر رحيم" (ص ١١١).

ومع ذلك فالناس يقولون عنه"إن يده مباركة لـو غـرس حجرا أو حطبا لاخضر وأثمر" و هو"صاحب عاطفة جياشة تجعله يبكي أحيانًا إذا رأى طفلا يتيما أو أرملـة مظلومـة"، والـراوي يصف علمه وخلقه وسلوكه ومروءته وصلابته فيما يرى أنه حق وكرامة، بإعجاب لا ينكر، ومع أنه يقول:"أيقنت أن الهوة الفاصلة بيني وبين أبي يستحيل عبورها فلا تواصل ولا تفاهم ولا أمل في مد جسر يعبر فوقه أي منا إلى الآخر" إلا أنه بعد قليل لا يملك إلا أن يقول:"كانت نفسي تقشعر هلعا وامتعاضا من محـاولات أبـي للتقرب مني ومد جسور المودة والمصالحة بيننا" (ص ١٢٦).

فهذه كلها صياغات الأوديبية الجلية من الحنـق الكـاره إلى"الهلع والامتعاض" ومن الانهيار بكاء"أمام طيف أبي يخرج من ظلمات قلبي وقد جللته نبالة شهيد وعظمة شرف مكتوم وكبريـاء متوحد فقد انقشعت بلبلة سوء التفاهم والفهم عن التباسات علاقتي التعسة به" (ص ١١٥) ولكن ذلك لا يحدث، لا تنقشـع التباسـات العلاقة التعسة، إلا بعد موت الأب وانقشاع خفاء السر الأوديبـي نفسه.

في غمار هذه العلاقة التعسة يسعى الابن إلى الأب وإلـى استجلاب محبته من ناحية وإغداق محبته – هو- عليه من ناحيـة أخرى، في صور متعددة من بدائل الأب، واحـدا بعـد الآخـر: (مدرس التاريخ الذي يظل لا يعرف اسمه والـذي يسـأله الولـد باكيا:"ألا تعرف كم أحبك وأحترمك؟ ثم يحس"بفجيعة اليتم وهـول الوحشة" عندما يختفي ويظل ويبحـث عـن وجهـه المـراوغ، وعن"حضوره الفخم" بين زحمه وجوه الحياة بعد سنوات طـوال، فلا يعثر له على أثر (ص ٢٣ و ٢٤)

ثم الشيخ درويش أبـو شـنب"وجهـه البشـوش يشـع بالطيبـة والمهابة""قال لي ذات يوم: ليس لي إلا ابنة واحدة وأعتبرك ابنـا لي.." وعندما مات"حملت مقبرته في قلبي وأنا أتنقل فـي ربـوع الدنيا" (ص ٣٢ وما بعدها)

ثم محمد محمد الشناوي أستاذ اللغة والنحو والنصـوص الذي قال للمراهق الذي أخذته"لحظة إشراق وبهجة.. رقدة إحساس مفاجئ بوحدة الوجود وذوبان الكل في واحد إيقاعي جليل" فكتـب على السبورة" كلاما تنتظمه ضربات القلب" وقال له أستاذه: أنـت موهوب..." (ص٤٥)

وبالطبع الأب محمود حسن إسماعيل الذي"تعصـف بـي موسيقاه وتزلزلني سطوة أنظمـة القـوافي بـالتكرار الرياضـي المحسوب والتردد المتراوح المعقد المفاجئ والصور النابعة مـن

تراسل الحواس وقلب العلاقات بين المجـرد والمحسـوس فـي الوصف والتشبيه والمجازات والاستعارات المحركـة للفكـر"....

إلى آخر هذا النص النقدي الحصيف والبنوي العاطفي الرهيف في الآن معا. (ص ١٠٤)

وأخيرا الأستاذ أحمد كامل العمري الـذي يهبـه ديـوان محمود حسن إسماعيل"فكأنه وهبني فلذة من روح الوطن" ثم فقـد أثره ودعا له بطول العمر إن كان حيا أو ترحم عليه فإن رحمتـه تسع كل شيء.

هؤلاء الآباء البدائل مع ذلك لم يكن في وجودهم ما يخفـق مـن ثنائية الحب والكره، الولاء والإنكار، الانتمـاء والـدحض، تلـك الثنائية التي ظلت تسم علاقة الراوي الملتبسة التعسة بأبيه.

فإذا كانت"الأم- القرآن" هي ما أراه معادلا لعروبة الراوي، فـإن الأب الأصل الجذر هو ما أراه معادلاً لمصرية الراوي.

ولهذا فإن حملة الكره الشعواء- ممتزجة بإعجاب وحب لا يخيب- وهي التي نجدها في علاقة الراوي بجذوره المصرية الفرعونية قد أرى تفسيرها في تلك العلاقة الملتبسة نفسها.

".... فكرة تتنامى داخلي وتترسخ واضعة بيني وبين هذا المنجـز الحضاري العظيم (يقصد المنجز الفرعوني أو المصري القـديم) مسافة من الانفصال والمغايرة وعدم الاندماج أو الانتماء الروحي العميق" وذلك"حسب معايير الطاعة والذوبان في أوامر ونـواهي

الغول المتوحش غول الدولة وملكها الإله.. ويقوم جهاز عقائـدي تعليمي إعلامي جبار بامتلاك عقول وقلوب وأرواح المصـريين ومصائرهم في الدنيا وفي الآخرة..." إلى آخر هذا النص الطويل الملتبس الذي يتحدث عن"كابوس التـراث الفرعـوني واليونـاني والروماني" مسويا بين ثلاثتها، وعن الفرح الفوضوي بـالخلاص منها، وعن القناع الصفيق الذي تستأنف من ورائه معركة أخـرى مستحيلة الإيقاف عمرو بن العاص خارج الحدود وإنزال هزيمة- لم تكن- به، فضلا عن معركة مصر القديمة التي يستحيل إحياؤها واستردادها خارج منظومتها الكلية، وهي المعركة – فيما يبـدو- التي شنها سلامة موسى ولويس عوض وغيرهما مـن"المرضـى والمتعصبين"..

فهل هذه بالفعل هواجس شاب لم يبلغ العشرين من عمره في زمن الرواية (في الخمسينيات) أم هي خواطر الراوي السارد الآن، في زمن الكتابة؟ قد يبدو الالتباس واردا، أو لعله تعلة، لكن ليس فـي النص، وهو المرجع والحكم، ما يوحي بأن تلك مجـرد هـواجس الفتى المتمرد الثائر بانفعال فكري مراهق ضد ما تصوره طغيان غول الدولة القديمة.

الشيء المحقق سواء في زمن الكتابة الآن أم زمن الرواية عندئذ، هو عمق تمرد الشاعر (في كلا الزمنين) على القهـر والطغيـان الذي أوقع به صبيا (وطول حياته؟) والذي وقع هو نفسه ضحية له

بتمزقه بين نزعة الطغيان النتشوية في أعماقه، وهي طاغية، مـن ناحية،ونزعة الولاء للمقهورين والمستضعفين، من ناحية أخرى.

وبصدد مناقشة مثل هذا الخواطر فإن ذلك الإيمان العميـق عند المصري القديم بكوكبة الآلهة، ولـيس الطغيـان ولا غـول الدولة، هو وحده الذي بنى الأهرام والمعابد والصروح الشـامخة. عندئذ لم تكن فكرة الخلاص الشخصـي الفـردي، وهـي فكـرة مسيحية وحديثة العهد نسبيا، واردة، ولم تكن مفهومة في العصور القديمة، وإن كانت آثار من ذلك مازالت مسيطرة علـى العقليـة الجماعية وأرواح الأفراد أيضا عند شعوب الشرق وحتى الآن.

وحتى في حملته على الكهنة فـي مصـر القديمـة يقـع التناقض أو الصراع مع التراث، إذ نجـد أنـه يصـغو بالحـب والإجلال إلى من يسميهم"سلالة النور" أي إلى هؤلاء المدرسـين والمعلمين وأهل العلم المعاصرين للراوي في زمن روايته (فـي الخمسينيات)، حتى لكأنني بهم سلالة هؤلاء الكهنة القدامى أنفسهم الذين قطعوا في العلم شوطًا لعل بعض العلم الحديث لم يبلغه حتى الآن.

وبغض النظر- الآن- عن التأويـل النفسـي الفرويـدي لإنكار الأب وحبه معا، فإن اختزال الحضارة المصرية القديمـة- مع التسليم بإنجازها الحضاري العظيم- في تطويـع المصـريين لعبودية مفترضة من قبل الملك والإله وجهاز غول الدولة فكـرة

تبسيطية على الأقل وخاطئة أساسا فهذا الإنجاز الحضاري العظيم ليس وليد السخرة والاستعباد بل هو شأن كل إنجاز عظـيم وليـد إيمان عميق طوعي ويكاد يقارب أن يكون فطريا عند المصريين في كل عصورهم، وليس غول الدولة قاصرا على نظـام الحكـم الفرعوني، بل هو"الدولة" في كل أشكالها التسـلطية، مـن قمـع توارث الشعب في أعقاب تخلخل الـدول الفرعونيـة إلـى قمـع المأمون لثورة أهل مصر، ومن قمـع دقلـديانوس للأرثوذكسـية المصرية إلى قمع العسكر المحدثين، هذا إلى أن مصر هي وطن استيعاب الوافد وتحويله إلى مصري عريق، مصـر هـي التـي مصرت الفتح أو الغزو اليوناني البطلمي كما مصـرت الفـتح أو الغزو العربي، تلك عبقرية تحويل كل شيء إلى"تبرها الخـاص" ولست أتصور أن ثم من يهجس به خاطر إيقاف عمرو بن العاص على حدود الفرما وبلبيس، ولا أعـرف هـل يصـدق وصـف المرضى والمتعصبين على علمين من أعلام الاسـتنارة والثقافـة المصرية العربية الأصيلة مثل سلامة موسى الذي قال إنـه كـان يقرأ شيئًا كل ليلة من التراث العربي، أما لويس عوض فهو ليس بحاجة إلى دفاع عنه، ولم لم يأت ذكر حسين فوزي أيضا في هذا السياق؟ أكاد أوقن أن تلـك بعـض خـواطر الـراوي السـارد باسترجاعه لمزاعم أن هؤلاء الأعلام كانوا مناهضـين لعروبـة مصر، فهل كان الفتى المراهق قد عرف بخبر هذه الدعاوى فـي

يفاعته. ألا أستشف في هذا نفثة مناخ غير صحي بـل ومعطـب للروح والفكر معا، يخيم حتى على بعض أفضل مبدعينا ومثقفينـا الآن؟ لا أقول ذلك لأنني قبطي، وإنما لأننـي مصـري عربـي أساسا، فنحن الثلاثة علمانيون ولا دينيين.

وما من حاجة بي أن أقول إن"وطن المصريين" الذي كتـب فيـه محمد عفيفي مطر فصلا رائعا في هذه السيرة هو وطـن مصـر القديمة واليونانية والعربيـة الإسـلامية ووطـن الأرثوذكسـية والعلمانية معا، وإن هذا الوطن الذي يضم هذه التراثات المضـيئة كلها مازال- وسيظل إلى دهر الداهرين- حيا ونابضـا، ومصـر القديمة في هذا السياق حية بالفعل في الوعي واللاوعي الجمعـي للمصريين جميعا، لقد مصر هذا الوطن اللغتين اليونانية والعربية، كما مصر الديانات التي اعتنقها جميعا، وطبعها بطابعه الخـاص المتميز الفريد وانظر يا صديقي ما كتبه عالم جليـل مثـل سـيد عويس في كتبه العظيمة بهذا الصدد، وفي تقديره الصـائب فـإن إيزيس هي العذراء مريم والسيدة زينب معا، والثالوث المصـري القديم أوزير، إيزه، حور، هو الثالوث المسيحي، الرب والعـذراء مريم والطفل يسوع، الأولياء والقديسون هم ورثه آلهـة مصـر القدامى، أوزير قد حل محله الشافعي، حوريس أو حـور علـى الأدق هو مار جرجس قاتل التنين، وهكذا مما لا تنتهي الشـواهد

والأدلة على صحته من أن مصر القديمة قد استوعبتها مصر الحديثة في أعماق كيانها.

هل في مثل هذا السياق يدخل الحس باليتم – بفقدان الأب البيولوجي من ناحية – وبين أيتام الأمة الباحثين عن أبوه جماعية ترد عنهم يتم الهزائم والضياع بين الأمم (ص ١٧١).

أما كاتب هذه السطور فيتساءل- دون قلق ولا مباهاة- لماذا لا ينتابني قط مثل هذا الحس باليتم؟ وعلى رغم كل مظاهر التردي حولنا فمازلت وسأظل دوما موقنًا بأنها مظاهر عابرة وعرضية في تاريخ هذا الوطن الدهري، ومازلت وسأظل دوما أحس بالزهو والمحبة لانتمائي لمصر، ومهما لحق بمصر من انكسارات، فإن ناسها وأهلها هم دائما باقون في شموخ وكبرياء ومقدرة على التحدي لا مثيل لها.

وهل هذا السياق- أيضا- يدخل تصوير عبارة (عمار يا مصر) (وما أصدقها وأجملها) باعتبارها"فجاجة متنطعة متواطئة" (ص ١٦١) أو في أن"مصر كلها أصبحت كالحصان الذي اجتثت ذكورة عنفوانه.." (ص ٨٨)

انظر تحويل مصر إلى ذكورة مجتثة- في إحساس الراوي- أي إلى أب مخصي، وهو حلم كل طفل أوديبي.

وهل يدخل في هذا السياق- أخيرا- أن ذلك الصراع أو التناقض بين اللغة الأم، أو بين الأم القادرة على إنشاد قصيدة

فصحى."إذا كشف الزمان لك القناعا" بطريقة عجيبة لـم يسـمعها الراوي من قبل، وبين استخدامه للمفردة العامية الشائعة: يبك منه الدم (ص ٣٩) أو أن تكون (السيدة الأولى)"جميلة ومربربة" (ص ٩٩).

كما يدخل فيه الصراع بين نـداء الأسـلاف (ص ١٢٨) وبين التمرد والشطح والانشقاق الـذي وسـم حيـاة الـراوي- والشاعر- كلها؟

لعل هذه الأيديولوجية كلها في معـاداة مصـر القديمـة والحس بالانفصال عنها. وفي الحس بخراب مصـر المعاصـرة واجتثاث حيويتها، واليتم فيها، لا يدحضها ولا يصـفيها إلا حـل المركب الأوديبي نفسه، روحيا وثقافيا على السواء.

ولكن ذلك كله على أي حال من عناصر الدراما في هـذه السيرة الحافلة الغنية.

وكما أشارت د. منى طلبة فإن صعود هذه السيرة الذاتيـة من الفرد (الأنا) إلى الجماعة (الهو) أيضا من عناصر الدراما في السيرة.

الأرجح عندي أن طرفي الدراما لم يتسـقا فـي حركـة صعود متنامية بل ظلا يتأرجحان في صراع متصل لم يحسمه هذا النص على الأقل.

أما أحد أهم العناصر الأخرى فـي هـذه الـدراما فهـو الصـراع أو التنـاقض أو الازدواج المتصـل بـين الـواقعي واللاواقعي، بين الأرضي والخرافـي، بـين اليـومي والعمامـي والفولكلوري المغاف بالسر وسطوة الأسطورة.

ذلك يسري مسرى الدماء الحارة الخصيبة والخفية في لحمة هـذا النص وسداه، بل هو عصب أساسي آخر في بنية السرد النصـي الذي يتروواح باستمرار بين الشائع العادي وبين الشاعري المحلق.

وقد استشعر محمد عفيفي مطر بحس الشاعر الكبير هذا المستوى التحتي الذي أسماه مرة"سفليات الغرائب" ومـرة أخـرى"الـوطن الآخر للمصريين"

مشاهد ورؤى الغرابة والخرافة – بأحسن المعـاني أي التخاييـل الجمعية- واللاواقع، مشاهد متلاحقة ومؤثرة، عن عقد اللؤلؤ الذي خطفه نسر من يدي العاشق، عن القرد المحدق بعينين براقتين هو ليس إلا ظلا متراوحا في إيقاعه الضوئي في بهرة نـور القمـر وأوراق الشجر، عن قعقعات الحرب والضرب في أشعار السـير والملاحم الشعبية ذات الموسيقى البهية، عن الطفل عـن الطفـل الرضيع المدفون في شق جدار البيت، والرضـيع الآخـر الـذي تظهر على جسده علامات الضرب وكدمات اللاطم يوقعهـا الأب ليس به بل بأخيه غير الشقيق على مبعدة، عن غبشة الفجر التـي تضيق على الراوي بالعفاريت والجن وأشباح الموتى، عن الجـدة

في الستين من العمر يتدفق اللبن من ثدييها إذ تربي ابن زوجهـا، وعن طقوس هبة الأم ولدها الوحيد أما ثانية وتسميته اسما ثانيـا ودخوله في طوق أمه الأخرى فوق جسدها العريان سبع مـرات، وعن الكتب والأحجبة التي"تنقل الخـيط علـى الخـيط، وتـربط الرجال، وتطمس معالم الأنوثة في النساء، وكتابات السحر التـي تنقش على الورق وتنقع في الماء فيشرب أو يرش على الأعتـاب أو يوضع في أماكن خاصة ويكتب على القراميط لتسرح بالسحر في المياه فلا يبطل" (ص٥٣)، وعن الولد الذي"انشـغل بالجمـال الباهر لإحدى الجنيات فلم يستطع تذكر التعزيم الـذي يصـرفها فمسحت وجهه بمنديلها المنسوج مـن الحريـر والنـار فمـات" (ص٥٥) وأخيرا عن سؤال السارد – يكاد يكون إجابة وتقريرا- عن الخراب الذي حل بالبيت بعد أن بلى حرز الطفـل الرضـيع المجهض سقطًا"ولحمه شفاف كالزجاج تظهر منه عظامه كأسلاك الفضة" والمدفون في شق الحائط الغربي، بددته الريح فحل بالبيت الخراب (ص٥٧)

أما الوطن الآخر للمصريين فهو الذي"يمـوج بـالرموز والمعاني ويحتشد بسكانه السفليين المنفلتـين مـن ربقـة الفهـم، ومستقرات التعليل، هو وطن الخيال والضـد والحريـة، وطـن الصدفة العمياء، وجمال الشر، وعشوائية الأرزاق بهبات العشـق الممسوس أو الخيال المقتدر على شق الحجب ومعرفة المغيبات أو

شفافية الأجسـاد المسـكونة والأرواح المتحولـة والمخلوقـات المهجنة.." (ص ٥٨) إلى آخر هذا النص الجميل بل رائع الجمال والصدق ونفاذ البصيرة الجديرة كلها بشاعر عظيم، هذا الـوطن هو ميراثنا جميعا من مصر القديمة عبر أحقابها المتعاقبـة التـي تتحدى الزمن والبلى والخصاء الدثور."وطن حـر منفلـت فـي فضاءات الخيال والشبق والإرادة والإنسان المطلـق" (ص ٥٨ و ٥٩)

عمار يا مصر! أي نعم، عمار يا مصر!

عمار يا مصر إذا أنجبت وهي الخصيبة الولود المعطاء، من بين من أنجبت، ابن"رملة الأنجب" العبقري العظيم الذي أهدانا جانبا من سيرته الذاتية المدهشة والمثيرة المستفزة والثرية.

"الروض العاطر" (*)

محمود الورداني

لعل القضية الأساسية في رواية محمود الورداني" الروض العاطر" هي قضية البنية الروائية التي تخايل بأنها منفصـمة بـين واقـع واهن، بما فيه من أحداث معاصرة ومشاكل ملحة، وبـين تـاريخ يبدو أنه قد مضى وطوته الأيام.

فهذه ليست قضية"فنية" فحسب، بمعنى اتصالها بحرفيـات العمـل الروائي أو تقنياته بل هي في حقيقة الأمر قضية الرؤية أو الدلالة الشاملة للرواية.

وصحيح أن الوقائع التاريخية القديمة تبتعث هنا عن طريق حيلـة تبدو بسيطة- بل ربما شارفت حد السذاجة- هي حيلـة التـذرع بكتابة سيناريو فيلم يتناول الثورة العرابيـة ومجرياتهـا، ولكـن الصحيح أيضا أن الأمر لا يقتصر على مجرد اتكاء النص علـى مثل هذه الحيلة، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير.

(*) روايات الهلال، القاهرة، ١٩٩٧.

ولعلني أصل، منذ الأول، إلى ما أتصوره القصد الكـامن أو الدلالة الشاملة للعمل الروائي هنـا، دون أن أسـوق تلخيصـا للحكاية لا أرى فيه أي جدوى نقدية حقيقية، كمـا ظللـت أعيـد وأزيد، لأن كل تلخيص لأحداث عمل فني هو في النهاية مجـرد مقاربة وقد يكون تشويها وبترا وانحرافًا بالعمل عن ضـرورة لا غنى عنها في التلقي العام وفي التلقي النقدي على السـواء، هـي ضرورة معايشة العمل الفني معايشة مباشرة وحميمة.

هذه النتيجة، أي هذه الدلالة الكلية للرواية هنا، هي رؤية حديـدة البصر للانهيار أو للفشل أو للهزيمة، سواء كان ذلك في طوايـا الواقع الراهن- في حقبة الانفتاح والخصخصة والسـوق الحـرة بآلياتها الغاشمة التي لا ترحم- أو كان ذلك في أعقاب ثورة شعبية ديمقراطية هي الأولى في هذه المنطقة، وهي الثورة العرابية التي تظل ريادية وناصعة مهما حاق بها من إخفاق وما أحيط بها مـن تشويه وإساءة مدروسة، تلك إحدى الجرائم التاريخية في سـجلنا الحافل بأمثالها.

ومن ثم فإن التوازي، أو التقابل أو التساوق بـين هـاتين المحصلتين الراهن منها والتاريخي على السواء، يغدو مشـروعا ومبررا بل حتميا.

ولذلك أجد أن محمود الورداني يؤرخ لأحـداث الـوطن المعاصرة- وانكساراتها – بقدر ما يرويها، كما يـروي أحـداث

الثورة العرابية وانكسارها بقدر ما يؤرخ لها، وبالمثل هو يـروي ويؤرخ في الوقت نفسه لأحداث تنكسر لها وبها شخوص روايته، فلا يكاد يقوم فاصل بين الراوي والمؤرخ.

وحتى الحيلة"الفنية" التي يتذرع بها الراوي- المؤلف، في رواية أحداث الثورة العرابية، حيلـة السـيناريو بمـا فيـه مـن مصـطلحات سـينمائية (قليلـة علـى أي حـال، مـن قبيل"قطع"،"نهار"،"خارجي" إلى آخره) يسقطها الراوي ويلجأ إلـى الرواية- التاريخ مباشرة بضمير المتكلم إذ نجد شاكر يتحدث إلى نفسه عن السيناريو الخالد فينزلق إلى التاريخ بـل إلـى أشـعار محمود سامي البارودي وإلى رسائل عرابي ووثائقه كلها، بل إلى شعر أحمد شوقي في هذا المقام (الذي أراه بذيئًا وإن كـان قـوي الدلالة على عصره، وربما على عصرنا) ذلك كله يورده الكاتـب بنصه وفصه (انظر الصفحات من ١٥٠ إلى ١٥٧ مثلا)

بنية الرواية إذن قائمة علـى التقابـل، أو التـوازي، أو التساوق بين الراهن وبين التاريخي، من ناحية، وبين التـأريخ أو التوثيق الواقعي للأحداث والمشـاعر وبـين الـرؤى الكابوسـية والحلمية من ناحية أخرى.

هذه الثنائية هي عصب البنية الروائية.

فهل استطاع الكاتب أن يربط بين حركة الطلبة في ينـاير ١٩٧٢ وما سبقها من تحركات ثورية سرية وما تلاها، وبين ثورة

عرابي ١٨٨٢ وما سبقها وتلاها بحيث يكـون مـن ذلـك كـلا متكاملا؟

أم أن المؤلف الراوي يكتفي بأن يضع شذرات هذه البنية جنبا إلى جنب على نحو فيه تشكيل فسيفسائي، وهو أيضا شـكل ورؤية لهما مشروعيتهما ومصداقيتهما في العمل الفني؟

نحن ندرك على الفور أن هذه رواية مؤرخ للعصر – أو لكلا العصرين، معا، بحيث تتشكل من هذين العصـرين تركيبـة واحدة- على نحو يذكرنا إلى حد ما برواية مهمة ضربت في هذا الاتجاه، أعني"قالت ضحى" لبهاء طـاهر، وإن كانـت"الـروض العاطر" قد خلصت بنفسها من أن تـأتي إلـى بنيتهـا بعنصـر الأسطورة الذي قد ت كون فيه مخاطرة بنائية.

وليس ذكر بهاء طاهر هنا غريبا، فقد كان ملهما لمحمود الورداني، على نحو ما، في تبنيهما كلاهما لما أسـميته"النظـرة الخارجية" أو"الرصد الهادي" الصاحي لظـواهر الواقـع اليـومي وخاصة في أعمالهما المبكرة، كلاهما:"الخطوبـة" مـن ناحيـة، و"السير في الحديقة ليلا" و"النجوم العالية" من ناحية أخرى.

ذلك أن محمود الورداني يحرص على تأريخ أو توثيق أو وصف الكباري والطـرق فـي القـاهرة، وضـواحيها، مـثلا، والمطارات، والزحام، والسيارات، والموالد، والحواري والساحات في قلب المدينة أو أطرافها الريفية الفقيرة، والمقـابر، وخاصـة

المقابر فهذه ناحية يختص بها محمود الورداني ويكاد يستأثر بها، هي مقوم أساسي من مقومات عمله وعالمه الروائي، لكنها في هذه الرواية ذات صلة أوثق بالرؤية التي تلهم العمل كله أعني رؤيـة أقرب إلى الحس الكثيف بالكارثة (ذلك كان محسوسا، إلى حد مـا في"نوبة رجوع" و في"النجوم العالية" أيضا، إذ نجد ظـل المـوت الثقيل الذي يكاد يكون عبثيا مقترنًا أو لاحقا لأمجاد الحرب التـي لا يشار إليها من قريب أو بعيد)

لذلك أجد أنه ليس من قبيل الصدفة أن تأتي فـي صـلب الرواية تلك الآيات البينات من سورة يوسف،و"إِذَا وقَعتِ الْواِقعةُ" (ص ١٥) ثم يتردد النص القرآني المبين مرة أخرى في صـفحة ١٣٥ و ١٣٩"والسماءِ والطارِقِ، وما أَدراك ما الطارِقُ" وبعد ذلك بقليل من" إِذَا الشمس كُورتْ وإِذَا النجوم انْكَـدرتْ وإِذَا الْجِبـالُ سيرتْ" حتى نصل إلى" وإِذَا الْجحِيم سعرتْ..."

لست أجد أن هذه النصوص تأتي لمجرد وصـف أجـواء المآتم والمقابر، على ما في ذلك من أهمية، بل هي أوقع من ذلك بكثير، فهذه رواية رؤية الكارثة، ووقوع الواقعة، سواء كان ذلـك عقب ثورة عرابي أو عقب حرب ١٩٧٣" وا ُ الْمستَعان علَى ما تَصِفُون"

في هذا الجو المخيم المطبق يحرص المؤلف – المؤرخ- الراوي على أن يشير باستمرار إلى الأحداث"التاريخية" مصهورة

ومندمجة في حياة ومشاعر شخوص روايته: تطـورات حركـات الطلبة، واللجان والتنظيمات الشيوعية وانقسـاماتها وانشـقاقاتها والصدع في أرضها، ومظاهرات ٦٨ و٧٢"التي يواجهـا حكـام يوليو" (بنص الراوية) كما يحرص على الإشارة إلى ضباط الأمن والمباحث، أما السجون فهي تأتي في سياق كابوسي لنا إليه عودة، كما يحرص في الوقت نفسه، وفي نفس واحد تقريبا، على الإشارة إلى شقق وبيوت وراق العرب والبساتين وباب الخلق وشـبرا ولا ينسى شارع بورسعيد الذي"كان خيلجا فيه الهنك والرنـك وعلـى صفحته الدهبيات حاملة جواري وغلمانًا تذكرنا بـالحور العـين كأمثال اللؤلؤ المكنون، وبالولدان المخلدين – (ص ١٥ و ٣٥) كما لا يغفل وصف ميدان الرميلة والقصر الأبلق أو بقاياه.

الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية"إقبال" (لها نظيـرة ثنائية هي خالتها بهية) تتأمل المآذن السامقة في أكثر مـن موقـع (ص ٣١ و ص ٩٠ مثلا) وتتذكر – وهـل يمكـن أن يتركهـا المؤلف الراوي تنسى؟- كيف حكت لزوجهـا السـابق وزميلهـا السابق في العمل الثوري عـن قصـور محمـد بـن قـلاوون، المفروشة"بالرخام الملون وسقوفها مدهونة بالـذهب والـلازورد والنقوش، أما الإيوان المعظم فلم يكن له نظير بظاهر القصـر و تعلوه قبة خضراء عالية.... أما مساكن المماليك السلطانية فكانت تقع في اثني عشر طابقًا وكل طابق قدر حارة ويسع ألف مملوك"

إلى آخر هذا النص التاريخي"التوثيقي" المطول الذي يـأتي فـي سياق نجوى إقبال لنفسها واستعادتها لذكرياتها.

ماذا يهم، في هذا السياق، إذا كان النص"وثيقة" تاريخية أم تاريخا مفترعا من اختلاق الكاتب.. الراوي؟

فهل هذه الإشارات المتكررة إلى عالم الماضي التـاريخي المجيد المفقود- وإلى ما وعد به المثقفون من جنات النعيم – فيها ما يشبه عزاء عن جو الكارثة المطبق، أو متنفسـا مـن قبضـته الخانقة؟

ليس عن ذلك ببعيد وصف- أو تاريخ- حفل"فرح" أو هما حفلان للأعراس في فندق فخم وبذيء مما تشهده هذه الأيام (أين أفـراح زمان الساذجة التي عاصرناها وما نـزال نراهـا فـي الأفـلام القديمة؟) أما فظاظة وفجاجة هذه الاحتفالات الانفتاحية فلا تفلتهـا عين محمود الورداني الصاحية:"الراقصة لا يتوقف جسمها عـن الاندلاع في كل مكان ويبل العرق رقبتها وكتفيها وسـال علـى صدرها وبين ثدييها" (ص ٥٧) وبعد أن كان"جسمها يتدفق" نجـد إقبال تراها"ترتجف من البرد منحنية على نفسها تـداري ثـدييها، كان العرق قد جف على وجهها بعد أن جرف في طريقة ماكياجها فبدت مثل نسوة البيوت بعد عمل شاق، كانت تتلفت حولها خائفة" (ص ٦٠) تلك صورة مؤسية سوف نتذكرها عندما نصـل إلـى

رفيقة شاكر وهو أخو إقبال ورصيفها وعلاقته بأسماء التي تنـدلع في توقد شبقي وتخفي حزنًا كامنًا وحنانًا بائسا في الوقت نفسه.

فإذا كان محمود الورداني يعيد ابتعاث عالمه الذي عرفناه في أعماله السابقة بما فيه مـن احتشـاد بالأقـارب والمعـارف والجيران وتشابك علاقات القرابة والعمومية والخؤولـة والنسـب وصلات الرحم وحكايات وأجواء المكاتب والإدارات ومؤامراتهـا ومكايدها ومشاغلها وما يدور في خفاياها من جرائم أو معاشـق، بذلك التجرد الذي يبدو حياديا وبارد النظرة- وقد ألفنا ذلـك فـي عمل المؤلف كله- فإنه أيضا لا يغفل توثيـق المنقـولات التـي أصطحبها عرابي إلى منفاه"١- صندوق ملبوسـاته ٢- جـوالان داخلهم (كذا) خبز ناشف ٣- سحارة داخلها لـوازم المـأكولات وغيره ٤- صندوق داخله ملبوسات والده وكتبـه ٢٥ مجلـدا ٥- صندوق داخله أدوات المطبخ ٦- ربطة داخلها فرش النـوم ٧- سرير نوم حديد ٨- صندوق داخله ملبوسات الخـدم" (ص١٠٤) أما الأشخاص الذين ذهبوا إلى المنفى بسيلان فهم"عدد ١- أحمـد عرابي عدد ١ – محمد والده عدد ٢- توابع عدد ١- عامر عبـد ا كيلارجي عدد ١- محمد سيد أحمد فراش عـدد ١ – محمـد سليمان طباخ" ويكتب عرابي:"وحيث إن حرمنا حامل فلا يمكـن سفرها الآن إلا بعد الوضع، فصار ترك الحرم مع بـاقي العائلـة وهم عشرون شخصا ذكورا وإناثًا وتوابع إلى حين الوضع عبارة

عن أربعة أشهر يصير إرسالهم إلى محل إقامتنا حسب طلـبهم.." إلى آخره.

هل يختلف هذا التوثيق قليلاً أو كثيرا عن توثيـق أفـراد عائلة إقبال الوارد ذكره في الصفحة السابعة عشرة من الروايـة المرقومة بـ"الروض العاطر" إذ يصير تعدادهم وذكر أعمـارهم وأنسابهم وأحوالهم؟

هل يختلف ذلك عن وصف- أو تـأريخ – ذلـك"الواقـع الصحفي" الذي يأتي في أواخر الرواية، كأنه تنويع علـى نغمـة رئيسية في العمل كله فهو جزء من الانهيار الثقافي الذي تعيشـه مصر الآن، فها هي ذي إقبال التي كانت نشـطة وإيجابيـة فـي الحركة الثورية الطلابية والتي كانت تعد رسـالة دكتـوراه عـن تطور الرواية الحديثة في مصر وعلاقتها بتراثها الروائي، تنتهي الآن بالعمل في مكتب صحيفة خليجية تعني بالتوافه من الأخبـار وتتجه إلى انحيازات خفية ومؤثرة في صياغة الأخبـار الهامـة، تترجم ما يرضي السادة الجدد بالأجر المجزي، ذلك مـا يتسـق أيضا مع ظهور مفاجئ لشهيرة مرسى الثورية المتحـررة وقـد ارتدت الحجاب وانصاعت إلى المناخ السائد مـن قبـول تغييـب الوعي وإهدار العقل الناقد المتطلع لحساب مشاغل الحياة اليوميـة الطاحنة.

لعل في هذا استطرادا وحاشـية علـى تيمـة الانهيـار والكارثة، فإن في اسئتصال أحد ثديي إقبال إيماءة واضـحة إلـى التشويه الذي نعيشه في الواقع الراهن، أو لعله إيماءة أيضا إلـى استئصال حلم إنساني واجتماعي باهر ومدو، حلم بالعدالة والتكافؤ والمساواة بين قطبي الغني والفقر، حلم عشناه فـي الأربعينـات والخمسينيات واستؤصل منا في التسعينيات.

تيمة التدهور تجد تجسيدا لها- أيضا- في نوبات النسيان والاكتئاب التي تعتري إقبال في أواخر الروايـة (ص١٧٧)"أمـا أحلامها فقد عادت أيضا أشد ضراوة تنهشها كلما غلبها النوم"

ذلك ما يفضي بنا إلى الطرف الثاني والأساسي من ثنائية هذا النص، وهي ثنائية أراها مضفورة ومنصهرة ليست متجاورة، هي متوازية ومتساوقة في الوقت نفسه) أعني طرف العالم الحلمي الذي يقوم مقابلا وإن لم يكن معادلا للعالم الواقعي- التاريخي معا.

ذلك أن المشاهد الكابوسية- والشـبقية- فـي"الـروض العاطر" تذكرنا، على نحو ما، بما يناظرها في"رائحـة البرتقـال" وقبل أن أعدد أو أرصد (أنا أيضا!) هذه المشاهد، فلعلنـي أعـود بلمحة خاطفة إلى عنوان الرواية"الروض العاطر" يخطر لي هنـا أن أتساءل: ما الصلة بين الروض العاطر – بما توحي به العبارة من عبق ناضر وبين هذا الزمن الذي تحيق بـه نـذر الانهيـار والكارثة وهو زمن الرواية كما هو زمن الواقع؟

هل"الروض العاطر" من قبيل الفردوس المفقود، والعـزاء الذي وعد به المتقون أو نخايل بوعده نحـن جميعـا، إذ يتلمسـه الراوي (والمؤلف) في طوايا التاريخ وبقايا العصر الأبلق؟

أم إن"الروض العاطر" رواية محمود الورداني، من ناحية أخرى، هو من قبيل"تلك الأعمال الحرة تماما من كل قيـد" مثلـه مثل أسلاف الرواية العربية: كتب الشيخ نفزاوي والشيخ التيجاني والشيخ التيفاشي رحمة ا عليهم أجمعين؟

ولكن روض الورداني العاطر، على النقيض، ليس حـرا من كل قيد، على الإطلاق، بل هو محكوم بعقل مدبر يضع الثنائية بين الواقع الراهن والواقع التاريخي، بين اليومي والحلمي، موضع البنيان في كل فصل من فصول الرواية تقريبا، بل يكاد يخضـع العمل عند الشيخ الورداني، لنوع من الهندسة الصـارمة- علـى الأقل في الفصول الأولى- هو تشكيل فسيفائي يبدأ بجزء واقعـي ثم جزء تاريخي ثم العودة للتعرض للواقع الحاضـر ثـم الرؤيـا الكابوسية على نمط متكرر هو أ- ب – أ – جـ، وهو نمط إن لم يكن محكم الصرامة تماما بعد الفصول الأولى من الراوية فما زال قائما ومخايلاً عبر الفصول أي عبر تجميعات أو كتل من الفصول يمكن أن نتلمس فيها هذا النمط مراودا إن لم يكن مقيدا.

ليست اقتحامات الحلم- أو الكابوس- ممـا يقـع تحـت ترتيب"جـ" في هندسة العمل كما أتصورها- من قبيـل اقتحـام

عنصر خارجي أي غريب على النص، بل هي صميم بنية ورؤية هذا العالم الذي يتخذ فيه الواقع اليومي التاريخي- أيضا – شـكل الكابوس.

وليست المغارة والخفافيش داخل سجن قبـو القلعـة (ص ٢٧ و ٢٨) إلا مجازا حلميا عن الواقع- راهنًا أو تاريخيا – بعـد انهيار أحلام التحرر تماما من قيود العسف والتبعية والاسـتغلال، وما أقدر"الحلم – الكابوس" على صياغة تعبير مفصح عن"الواقع- الكابوس"

وسوف يتكرر دخول الحلم فـي صـفحات ٦١ و ٧٧ و ١٣٠، وسوف يقترن الحلم بذكريات شبقية (إيروطيقية) كما هـو دأب الحلم عادة، العنف في مشاجرة شـبرا بالمطـاوي والسـنج والسيوف (ص ١٣٢).

من"صراخ الخفافيش – في المغارة المفتوحـة فوهتهـا- هلوعا مباغتًا يلاطمها لطما ويخدش جلدها، وإقبال يـدفعها الـزلط والحصى إلى الهرولة، تحس بأجنحة الخفـافيش تصـطف فـي العتمة، وتصطدم بوجهها، وسرعان ما تتجمع الخفافيش حولهـا" (ص ٢٧ و ٢٨) إلى"تلك الكوكبة من الهياكل العظيمة التي تتسابق إلى الفوز بها وتقطيع أوصـالها والضـغط بعظـامهم الصـلدة وأعضائهم الجنسية وحدها مكسوة لحما ومشهرة تبغي الفتك بها.. غير أنها اكتشفت أنها عارية تماما، واصلت الركض قائلة لنفسها

إن الخفافيش التي تحمل صغارها الهلوعة أيسر مما لو أمسك بها الأشباح وتابعوا إيلاجهم فيها وصراخ الهيكل منهم لما يصل إلـى ذروته سريعا، فتصحو مبلولة تهرع إلى الحمام وتقضي سـاعات للتخاص من إفرازاتهم وروائحهـم" (ص١٣٠) هـذه الإفـرازات والروائح واطمات الخفافيش ليست مجرد أضغاث أحلام، إذن، بل هي وقائع أيضا. وهذه الهياكل العظيمة التـي تشـهر أعضـاءها الجنسية في الكابوس الأوسط (ص ٧٧) من الرواية"وهـي تتـأوه وتشعر بإيلاج الأول ثم الثاني ثم الثالث وهـم يطحنونهـا طحنًـا ويهرسونها وهي تسعى للإفلات حتى وصلت إلى ما يشبه الذورة فأرخوها وحل ظلام فعرفت أن عليها أن تطلع للمغارة وتتعرض لنهش الخفافيش العمياء مثل كل ليلة" ليس هذا مجـرد تعـويض الحلم عن حرمان جنسي لأنثى مقهورة، فما أبعد المتعة الحسـية الخالصة التي يروى الشيخ النفزاوي أفانينها- مثلا – عـن هـذه الكوابيس المتواترة، كل ليلة، والمفضية إلى ظلام مغارة السـجن اليومي في قبضة الانهيار، إِذَا وقَعتِ الْواقِعةُ، إِذَا زلْزِلَتِ الأَرض زِلْزالَها.

يعدل المشهد الكابوس الذي يـرواد إقبـال ويقتحمهـا – يراودنا جميعا ويقتحمنا – تلك الذكريات والاستعارات الشبقية عند أخيها شاكر، وهو أيضا قرينها ورصـيفها فـي انهيـار حياتـه الشخصية وتعلقه اليائس بروضه العاطر الخـاص المتمثـل فـي

سيناريو فيلم الثورة العرابية الذي لا يتحقق قط ولا يكتب قط، بل هو يعيش أحداثه في صميم روحه فقط، هـذه ذكريـات جنسـية تتراوح بين تكرار آلي وبين جنان مفقودة"كانت متجددة كل يوم" ثم انقطعت

ثم نصل إلى ذروة الكابوس في مشهد واقعي حي ما أشـد إيجاع صحوته، البنت التي ترتدي سروالا أسود"استريتش""يلتصق بجلدها وبلوزة سوداء ضيقة للغاية، خلعتهـا فـي نتـرة واحـدة وانتفض ثدياها منتصبان يهتزان وهي تخلص رأسها، فـي يـدها مطواة قرن غزال مشرعة تهاجم فيهـا بهـا أصـحاب السـنج والسيوف"، لكنها"ما لبثت أن تلقت ضربة سـيف علـى رأسـها فصرخت صرخة واحدة سقطت بعدها على الأرض فـي هـدوء" (ص ١٤٠)

في هذه المعركة كانت إقبال تستند إلى أسامة المـواردي الذي كان حبيب صباها ومراهقتها، وكان"يمكر كثعلـب حقيقـي ينتظر انفراده بها لينقض على شفتيها" (ص١٤٤).

أسامة المواردي الخرتي الأفاق الهبـاش، هـذا الثعلـب الحقيقي، هو شفرة جلية للعالم الجديد البـائس- عـالم الانفتـاح والتهليب والتأفيق- فهو بعد بداياته"باصطياد الخواجات البزرميط، فاسدون، ومومسات وشواذ وسفل من أحط خلق ا فـي أوربـا يصطحبهم الخرتي إلى الغرز والمقابر، ينام معهم أو معهن علـى

شواطئ البحر الأحمر وفي شمال سيناء وجنوبهـا"، و"الخرتيـة مستعدون للانقضاض على أي شيء في أي وقت" ثم يصبح"رجل أعمال""ففي السبعينيات تغيرت الدنيا" (ص٤٤). وليس غريبـا أن يأتي الوصف الكاريكاتوري المفصل للسادات قبل ذلـك مباشـرة (ص ٤٥) مع"كلابه السلوقية ونسوره الصحراوية وأسوده ونموره والخراتيت التي ترعى أمامه، وغواصـاته ويخوتـه وطائراتـه وقصوره على البحار والصحراوات والنجوع وملابسه التي تؤكد رئاسته لكل الشعب: للبوليس والقوات البحرية والـدفاع الجـوي والعمليات الخاصة والمظلات وهيئة البريد وجهاز تنظيم الأسـرة والأزهر والمجلس الثقافي واتحاد الكتاب والمجلس الأعلى لكل من الصحافة والفنون والأوبرا وجمعية الزجالين المصـريين، لكـل بدلة.." فهل هو تصوير كاريكاتوري؟ أم إن الواقع نفسه- بالفعـل – هو الذي أصبح شائها إلى حد الكاريكاتير؟

بإزاء ذلك الوضع المضحك المبكي معا، وبعـده، يـأتي الخرتية نتيجة منطقية وتكاد تكون ضرورية، ولكننا سرعان مـا نكتشف بعدا آخر لمسألة الخرتية: هـو أن سـلوكهم هـذا إنمـا هو"وجهة نظر في الحياة" كما يقول أسامة الموارادي نفسه، فهـذه شخصية معقدة ومركبة إن لم تكن مرتبكة، وهو إلى جانب الحنان الذي يغدقه على إقبال، بل يذيقها نعيم الرياض العاطرة فيه، وهو واع ومدرك تماما، هو رد فعل على الانهيار والإحباط الذي حاق

بكل شيء:"على العموم تقدري تقولي إن الخرتي هو اللـي مـش لاقي حل- أنتم... كلكم كانوا وراكو حاجة عايزين تعملوها.. أنـا عشت اللي عملوه الطلبة قبل حرب٧٣.. لكن الخرتي ندل.. مش منتظر حاجة"

كأن صوته هنا هو صوت المؤلف نفسـه يقـول لمـاذا كتب"الروض العاطر":

"قال لها إن الخرتية أصدق الجميع وأقلهـم ادعـاء" (ص ١٤٨).

قبل أن أنهي هذه الخواطر في"الروض العاطر" بأن أشير إلى نغمات الأمل القليلة فيه، لا أكاد أقاوم صنعه الحرفي الروائي بالنظر في هنات، هنا وهناك، من قبيل أن الحوار بالعامية يبدو أو يقع في الأذن غير مطابق أو غير مضبوط في بعـض الأحيـان، وإن كان في الغالب موحيا ودقيق النغمة.

فهل تقول إقبال"أنا كبيرة" أم كان الأوفق" أنا مش صغيرة" (ص٢٧٩) وهل"عقبى للسامعين كده" (ص٧٢) سلسـلة القـول أم متعثرة؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لم أدرك ولع الورداني باستخدام كلمة"الخف" (بما فيها من إيحاء بدوي أو عربـي قـديم) بدلا من بساطة"الشبشب" العامية المصرية، مثلا، مـادام يسـتخدم كلمة"الروب" (لماذا لم يقل"العباءة" أو"الرداء المنزلـي" أو"ملـبس

الابتذال" مثلا؟) ومادام يقول"الراديو" بدلا مـن المـذياع مـثلا) و"الفراندة" (عوضا عن الشرفة مثلا)؟

أما التنقل بحرية بين ضمير المتكلم الأول (إقبال) وبـين الضمير الثالث الغائب (الراوي) فلعله إيماءة إلى ما يتسق مع بنية الرواية من اختلاط الهويات والتردد في اتخاذ القرارات والتـواتر السريع في التغيرات النفسية والاجتماعية معا.

هل ينساق نص"الروض العاطر" وراء بنيته ورؤيته حالكة السواد؟ أم هو يعدل منها ويعدلها بالإيماء إلى ثنائية أخرى، على مستوى آخر، هي ثنائية الحبوط والأمل، الانهيار وضوء الحنـان الإنساني البسيط؟

في أواخر الرواية تبدو بشائر الأمل، إذ نجد علاقة شاكر بأسماء- على ما فيها من واقعية قد تلوح عليها الرثاثة والابتذال، لكنها مع ذلك إنسانية بالمعنى الحاني البسيط- كأنها وجه مقابـل وثنائي لعلاقة إقبال مع أسامة-"فوجئ هو قبلها بذلك الحنان الهادئ الصافي يلفهما معا. واكتسبت علاقتهما منحى مجانيـا لا ينتظـر شيئًا.." (ص ١٠٣)"أسماء" البائعة في ويمبي المهندسـين طـول النهار والبائعة جسدها للعابرين ليلا، تتحول هنا إلى كائن إنساني بائس وحان معا، علاقتها بشاكر (المهزوم هـو أيضـا) علاقـة إيروطيقية وعاطفية رومانسية تقريبا، هي في النهاية ممـا يمثـل ضوء أمل في عالم مظلم (ص ١٠٢-١٠٤) وما يضفي على هذه

العلاقة مصداقية أكثر وربما إنسانية أكثر روح السخرية والدعابة والمفارقة التي تشيع في كتابتها (أتوجس خيفة من استخدام كلمـة "إنسانية" لفرط ما ابتذلت، ولكنـي أعنيهـا بـدلالتها الأولـى أو الأولية).

وهنا يثور سؤال أمامي: هل هناك علاقة، تدعو للأمـل، بين الإيروطيقية العربية القديمة (والحية المتجددة أبـدا بطبيعـة الحال) في"الروض العاطر" وأضرابه، وبين الحركـات الثوريـة المعاصرة التي يبدو لأول وهلة، أنها تضرب أو تنهار؟

وأخيرا هل ثم نوع من الخيال العمدي المقصود هو أقرب إلى التفكير بالأماني wishful thinking في ابتعـاث روح الأمـل والتفاؤل بالمستقبل في الصفحات الأخيرة مـن الروايـة، بـإزاء ضربة الخليج وحرب عاصفة الصحراء المستطيرة، وانهيـارات صروح الأبنية المتطايرة وسقوط أسوار الروح، هل نجد أملا في الخلاص عن طريق الفن، في الفصلين الأخيرين (السابع والثـامن والعشرين) من"الروض العاطر" إذ نجد عالية ودينا، بنتي شـاكر الذي اختفى في الكويت، تعرفان طريق الفن هـذا فـي ورشـة للأطفال بمتحف مختار، وبإزاء التأريخ الموجز الـدقيق لوقـائع ضربة الخليج، نجد أن الورشة تغلق ولكن إقبال مع البنتين تحلـق في أجواء"رياض عاطرة لا روضا واحـدا فحسـب" (ص ١٩٢) ولكن تلال الفساد تسقط فهي تناجي نفسها أنه عليها أن تنجو بعالية

ودينا من كوكبة الهياكل العظمية، وهي تطير في أجواء القـاهرة عالية بعيدة عن البيوت، ثم وهي تشـرق علـى شـارع الخلـيج وتهتف:"وصلنا يا عالية وصلنا يا دينا"

وهكذا عبرت الميدان، فهل عبرت محنة الانهيار؟

"الباذنجانة الزرقاء" (*)

ميرال الطحاوي

لعل"الباذنجانة الزرقاء" رواية ميرال الطحاوي الثانية، من أكثر الروايات العربية وعيا بالأنوثة Femininity في أكثـر مـن صورة لها، ووعيا بالنسوية Feminism على الأخص.

وفي ذلك ما يشير، مرة أخـرى، إلـى تنـوع المشـهد القصصي في مصر، وانشغاله – في أحد جوانبـه- بمـا يسـمى قضية"الجنوسة" gender.

نتبين إيماءة أولى إلى ذلك الوعي من نغمة تتبدى من أول نفس في الرواية، هي مزيج من خيبة الأمل أو الحبوط واللامبالاة بعد ذلك، والسخرية الخفيفة من الذات- وهي أنثوية- بعد ذلك.

فإذا كان"سعد باشا" وهو الجراح الوفدي أبـو الراويـة- الساردة التي لم تبرأ من حبها أو تعلقها به طول الرواية- يريد أن تصبح عالمة فضاء، ويعتقد أنها عبقرية حتى"اضطررت أن أعتقد ذلك معه" (ص ١١)، فإن هذه الراويـة، بطلـة أو"لا بطلـة؟ -

---

(*) دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

الراوية ستحلم فقط بذنوب لم تقترفها، مادام ا رحيما لن يعتبـر المحبة إثما كبيرا.

لكن هذه الراوية سوف"تستغرق باهتمام في مراقبة حياتها" أي أنها لن تحيا حياتها بالفعل، بل ستراقبها، فقط، وتشركنا فـي مراقبتها.

ومن البداية سنتلمس حس السخرية بالذات – وهو حـس نابع من حدة الوعي بالذات- في أن الراوية تسرد لنـا أسـماءها جميعا، فهي الباذنجانة الزرقاء، لأنها ضئيلة وغير جميلـة عنـد مجيئها لنا وللعالم، ولكنها في الوقت نفسه"ست الحلوين وهي ثمن الإبرة الزهيد البخس ولكنها"مثل القمر"، وهي"نكبة" ولكنها أراجوز صغير، وقردة، وخلفه شياطين، وتربية شوارع. أما اسـمها كمـا اختاره لها أبوها المحب"ندى" وستكتفي هي منه بـ"نون"

ولا يخفي مع ذلك مـا للنـون مـن دلالات ميتافيزيقيـة وصوفية، لم تكن غائبة تماما عن النص، فالنون هي الأنوثة، وهي مركز الكينونة وقلب الكون، وهي المحيط المائي الذي فيـه كـل شيء، وهي كذلك شفرة الخصوبة الكامنة، لكنها أيضا دائرة غير مكتملة – مبتورة ومقطوعة، وفي وسطها نقطة سكون اسمها"نون" نصف دائرة محدبة، أشبه بوعاء تسقط فيه نقطة" (ص٥٦) وفـي بطني تجويف فارغ يسمونه رحما" (ص ٥٥).

وسوف يكون للبتر والجرح والانتهـاك دور بـارز فـي سيرة"نون" وكذلك لنقطة الدم من وسط جسدها.

ستهبط"نون" من بطن أمها"الملكة ناريمان" كمـا تسـميها صويحباتها، في منتصف الليل- يعني في نقطة السـكون، نقطـة النون، إبان كارثة ١٩٦٧، كأن في ذلك نذيرا سيحيق بهـا مـن كارثة متصلة، على الأقل فيما يبدو من وعي"نون" بذلك.

الرواية تبدأ بفرشة تقليدية تقريبا، تقدم لنا الأشخاص الذين أحاطوا بمولد ونشأة"نون" الأب والأم والأخ والجدات والعمات (أو الخالات) في ضربات فرشاة قادرة موجزة وموحية أحيانًا ومتصلة عريضة مسهبة أحيانًا، كما تقدم لنا المكان والبيئة الاجتماعية شبه الريفية المتوسطة أو فوق المتوسطة قليلا.

لعلنا سوف نستشرف قيمة هذه الفرشة التمهيدية في بنيـة الرواية.

فإذا كنت أستخدم فعل الزمان المستقبل"وسوف" فذلك لأن القسم الأول من الرواية على الأقل يعتمد هذا"الـزمن المسـتقبل" اعتمادا غالبا بل سائدا."ستهبط من بطـن الملكـة ناريمـان فـي منتصف الليل" (ص ١٣).

" ستظل أمها تبدل في الخادمات" (ص ١٥).

" حين تموت " نينا " فلن ترث الملكة صندوقًا خشبا مماثلا فقط " سيضاف إليه ما اقتسمته مع أخواتها" (ص ٢٣)

لماذا فعل المستقبل في حكاية ما مضى من أمور؟

لماذا " سوف..." هل التسويف هنا، كأنه تأجيـل، كأنـه إنكار لما حدث؟ كأن ما حدث بالفعـل إنمـا يقـع فـي دائـرة الاحتمالات والإمكانيات التي يتصور بشكل مـا، أنـه يمكـن أو يحتمل أن يحدث غيرها؟ كأنه نوع من تمنى أنه مـا وقـع فـي الماضي إنما هو هو مؤجل إلى المستقبل، إنما هو رهن الغيب مع إدراك تام – وحكي دقيق – بأنه بالفعل قد حدث.

فهل ذلك لأن ما حدث بالفعل أمر ثقيل الوطأة، مـؤلم، لا تستحب استعادته، ولذلك يوقعه النص تحت طائلة المستقبل الذي " سوف " يحدث، ومن الممكن – إذن- ألا يحدث؟ وإذن فثم احتمال بأن تتغير مصائر القهر والبتر والرفض التي سادت مناخ العمـل كله، ولو كان ذلك على سبيل حيلة نحوية نصية باسـتخدام فعـل التسويف.

هذه الآلية في وعي النص بذاته سوف تتكرر على أنحـاء مختلفة في دائرة التبادلات المحتملة، كما أتصور أنها حدثت، على نحو ما، بتبادل المواقع بين " ندى " (نـون) وبـين زميلاتهـا بالمبنى الرابع من بيت الطالبات.

ومن ناحية أخرى فإن هذه البيئة النفسـية والاجتماعيـة للبنت الطفلة الأنثى تتصل، بأكثر من صلة، بالبيئة نفسـها التـي عرفناها في رواية الكاتبة " الخباء " كما يتصل بها أيضـا ذلـك

الولع المشهود في " الخباء " باقتباس الأمثال الشـعبية والأقـوال المأثورة المحكية والأغاني الفولكلورية، والملاحظ أن القسم الأول من " الباذنجانة الزرقاء " يفيض بهذه المأثورات ثم يتناقص ذلـك تدريجيا حتى ليختفي تماما في القسم الثالث.

ليست المأثورات الفولكلورية هنا- بطبيعة النص نفسـه- ضربا من الزينة أو الترصيع، بل أجدها مضفورة في نسيج السرد الروائي ضفرا عضويا على الصعيد الدلالي.

هل لذلك كله تفسير أو تبرير في بنية الرواية التـي تبـدأ متماسكة، تقليدية تقريبا، توحي لا بطفولة " نون " فقط بل بما يشبه طفولة المجتمع نفسه الذي نشأت فيه " نون " أي طفولة الفولكلور والمأثور كنقيض لعقلانية الشباب و انخراطه في الأيـديولوجيات مما سنرى في القسم الثاني والثالث أيضا، من هذه الرواية؟

سوف نلحظ استخدام النقائض في بنية الرواية على أكثـر من مستوى: التماسك مقابل التشظي، الفولكلور مقابل الأيدولوجيا، البتر والانتهاك مقابل السعي نحو التكامل، إلى غير ذلك.

هذا التماسك البنائي في القسم الأول يتبدى بوضوح فـي التلبث والتأني الذي يكاد يكون بلزاكيا أو محفوظيا (مبكـرا) فـي توثيق الجدات الثلاث، وصفهن الجسماني والنفساني، تـاريخهن، ملابسهن، لوازمهن السلوكية واللفظية فلكـل مـن " ستـي " و" الشريفة " و " نينا " حظ وافر من الاسترجاع والابتعاث بما يشـبه

حنين العودة إلى براءة وبكارة، ومحبة مفقودة في مراحل العمـر التالية، كما أنها مفقودة، أساسا، في علاقة " ندى " بأمهـا، فهـي علاقة تكاد تكون نمطية أو نموذجية لما عرف فـي وقـت مـن الأوقات بـ " مركب إليكترا " حب البنت لأبيها حبا يضعها فـي موضع المنافسة مع أمها، بل موضع الكراهة لأمها التي تغتصب منها حب الأب، والساردة تعي ذلك حق الـوعي، منـذ البدايـة " تخط... خطوطا كثيرة تحت التمرد ومشاعر الذنب والعدوان بين الأم والابنة" (ص ١٩) وسوف تتردد هذه التيمة علـى طـول الرواية، حب " ندى " لأبيها يكاد يصل إلى درجة العشق، درجـة تفقدها المقدرة على حب سوى آخر بينها وبين حبيب في سـنها، لأنها قد " تركت قلبها في قبر أبيها "

ذلك أيضا مما يدخل في سياق الوعي بالأنثوية الأساسية، وهو الوعي السائد في النص كله.

لكنه وعى شقي، كما تجري بذلك العبارة الشائعة.

شقي لأنه ليس الوعي بالاعتزاز والجمال والـدلال، بـل علـى العكس، السقطات والندوب الجروح والتشوهات والكسور والنقص هي كلها لب هذا الوعي.

" في كل ساق لها أكثر من جرح وكدمـة... غرزتـان.. شق طولي في فخذها.. نابان لكلاب الجيران الذي عضها.. وندوب كثيرة أخرى..." (ص ٢٥) فضلا عن فكها الذي انكسر، واحتاج الأمر إلى عناء طويل وشاق لإصلاح ما فسد فيه، وإن كانت ندى حتى في عز شبابها تحسه مازال مشوها.

أيمكن أن يكون في كل تلك الشيطنة والعفرتـة والشـقاوة للباذنجانة الزرقاء الصغيرة ما يشي بطموحها الخفي أن تكون ولدا أو أن تتماهى مع رجولة مشتهاة هي رجولة الأب المشتهى، كمـا يجري بذلك التقليد الفرويدي الشهير؟

الحس بالنقص- وهو التبرير الفرويـدي أيضـا لمشـكلة الوعي الأنثوي- سوف نجده يتكرر كثيرا، ندى تنقصها معـارف وإحاطة " أمل " التي كانوا يسمونها قاموسا لأنها لا تخطئ " أبدا " في إجابة أي سؤال، " ندى " أيضا تنقصها براعة " زينب " فـي جمال الخط، وتنقصها مقدرة " مايسة " الفنانة الرسـامة وطبعـا ينقصها ما تمتاز به " هند " إذ نبتت لها وردتان على صدرها بينما افتقدتهما ندى "، وعلى الأخص ينقصها حفـظ " نـادر " أخيهـا لأسماء الأفلام النكت والأحجيات، (وطبعا ينقصـها أساسـا مـا يتحلى به أخوها نادر ": القضيب الذي تفتقده الأنثى) إن أحدا لا يلتفت إلى ما تقول " (ص ٢٩) ومهما حاولت أن تتجمل، بكل

أدوات التجميل، تنتهي بأنها " لا تصلح لشيء " (ص ٣٠) هـذا الوعي الشقي سوف يلازم " ندى " حتى النهاية.

يتصل بذلك الوعي " الأنثوي " أساسا وعي لصـيق بـه ومترتب عليه هو ما أسميه بالوعي " النسـوي " feminist الـذي ينصب على حس الأنثى – طفلة أو فتاة ناضجة – بأنها مقهورة، مستلبة، ومحرومة – بالقسر الاجتماعي – من أن تكـون هـي، محرومة من أن تكون متمتعة بحريتها وحقهـا فـي أن تمـارس حياتها كما تريد، ذلك يتضح من بداية النص: " ستتحدث أمي عن صوتي الذي يجب أن يكون منخفضا، وعن فمي الذي يجـب أن يغلق تماما خاصة في حضور ضيفاتها، وعن ضحكتي التي يجب أن تكون قصيرة ومهذبة وبمناسبة ... " (ص ٣٢) أي عن قهرها على أن تكون " أنثى " وليست ولدا ولا صبيا، وهو مـا سـوف تذهب به " ندى " إلى آخر الشوط، على سبيل الامتثـال الكامـل للقهر الذي توقعه عليه سلطة الأم، وسلطة المجتمع، وسلطة النص المقدس أيضا، سوف تغطي شعرها شيئًا فشيئًا حتى تخفيه تمامـا، سوف ترتدي قفازا حتى لا تظهر يداها ولا تمس بهمـا رجـلا، وحتى بعد أن تتحرر من سطوة هذه القهر سوف توقع هي بنفسها على نفسها قهر آخر، فلا تعرف سبيلا إلى الحب السوي، وعندما تنعقد لها بمن تحب علاقة، سوف تفسدها على نحـو مـا، إمـا

بالشطط في دعوتها له أن " يقترب " وإما بأن تـدخل فـي بـاب الهجر والغدر والبين في نهاية الشوط.

ليست القضايا النسوية بذاتها أي الدعوة إلـى " تحريـر " المرأة، وحقوقها مرفوضة أو موضعا للإنكـار ولا للـوم، فهـي مشروعة تماما- وإن كان القهر الاجتماعي وغيره من ضـروب القهر والحرمان تقع على المرأة والرجل معا، مع التسـليم بـأن القهر الواقع على المرأة – في مجتمعاتنا الشـرقية- قـد يكـون مضاعفًا، ولكن للمناداة بهذه النسوية مجالها في سـاحة الـدعوة والدراسة أما في الفن فالمفروض أن " النسوية " تظـل مضـمرة ومرهفة وسارية في العمل الفني دون مباشـرة ودون ضـجيج، شأنها في ذلك شأن كل " قضية " اجتماعية.

وفي " الباذنجانة الزرقاء " قدر كبير من الدقة والرهافـة في تناول القضايا النسوية، وحتى لو جاء ذلك على سبيل التقريـر الإيديولوجي، المباشر والطرح النظري المباشـر، فإنمـا يجـيء باعتباره " تقريرا " و " طرحا " فكريا مجدولا بعناية بين جـدائل أخرى موازية أو غالبة.

أما حب " ندى " الصبياني لمدرس الفرنساوي فيقـع فـي النظم الفرويدي نفسه، هي تكرر فيه نمط حبها لأبيها، وتلعـب " هند " صديقتها – شقيقتها في الدم – دور أمها إذ تغتصب لنفسـها

حب الرجل، كما أغصبتها أمها بالدم حب أبيها، ولا تتنسـى أن " هند " قد نضجت واستوت امرأة كاملة تقريبا- كالأم– قبل " ندى "

هذه دراما بناتية – فرويد بامتياز – مؤسية قليلا ومضحكة قليلا، مدرس الفرنساوي – هذا المعشوق الأول – سوف يقول لها آخر مرة: " لا أريد أن أسمع صوتك نهائيـا " (ص ٣٤) وهـو نفس ما سوف يقوله لها " الولد الذي أحبته " ونفـس مـا سـوف يحدث في " باب البين " هل ذلك لأنها في صميم حسها بأنثويتهـا المنتهكة المجروحة المبتورة " لا تصلح لشـيء " ولأنهـا " بـلا صوان ولا حاجيات " (ص ٣٤) مع أنها في نهاية الأمر " بنـت ككل البنات" (ص ٣٣) ولكن المنامات – الكوابيس ترودها، حيث " يرتطم جسدي بكل شيء " (ص ٣٥) " كان جسدي مازال القيم يستبيحه " (ص ٣٨) " يجذبون الجسد المتكوم فيتحول إلى جثة مصلوبة.. ينبت العشب من جثتـي المتحللـة.. لطمتنـي علـى وجهي.. ورشفت انكسارتي... " (ص ٣٨ و ٣٩)

الجسد المنتهك الممتهن هو لب ذلـك الـوعي الأنثـوي النسوي معا، تشوب ذلك الوعي – مع ذلك – نبرة مـن الرثـاء للنفس قد تكون معطبة لأن الرثاء للنفس self- pity فـي النهايـة يتنافى مع صلابة أخلاقية على مستوى معين يتطلبلها الفن الحـق كما يتطلبها الوعي الحي. " وقلبي ينزوي ويبكي ودخانه يتصاعد من شقوق الحائط الطويل الداكن... " (ص ٣٧)، ويتصـل بـذلك

اتصالا وثيقًا ما في هذا الوعي من تقبيح متصل للجسد الذي يبغي له – في وعي آخر- أن يكون موضـع اعتـزاز وجمـال بـل واستمتاع من الذات ومن " الرجل- الآخر " أيضا وأساسا، ممـا يكاد النص أن يفتقده تمام الافتقاد.

" أشعر بقطرات الدم تسقط... وأراهم يعبرون.. ما بـين وعيي وموتي ويجذبون أطراف جثتي باشتهاء " (ص ٤٠).

هذه الكوابي المنامات يقترن فيها الرعـب مـن الجسـد بالشبق، ثم يقترن الإثم بالتحلل والانتهاك، الشهوة المكبوتة تنقلـب إلى تقبيح وتفسخ، تلك صـرخة المـرأة ضـد القهـر الجسـدي والاجتماعي معا.

ذلك هو جوهر النسوية Feminism التي سوف تتحول إلى أيديولوجية تعتنقها " ندى " بعد أن أعتنقت أيديولوجية إسلامية ثـم تحررت منها، وبعد أن تماست مع أيديولوجية يسارية، ولم تنفـذ تلك الأيديولوجية اليسارية إلى وعيها إلا بحيلة تقنية تمثلت فـي " صفاء " التي لعلها تبادلت مع " ندى " موقعا لم تشغله " ندى " قط وإن كانت ربما قد نزعت إليه في صميمها.

ذلك يختلف تماما عن رد فعل مشروع للجيل الذي تنتمي إليه ميرال الطحاوي بإزاء إخفاء " المشاريع القومية " والشعارات " الاشتراكية " المجلجلة والمدوية التي سادت حقبـة الخمسـينيات والستينيات وتمخضت عن خواء وإخفاق لا يقل دويا ولا ضجيجا.

ولكن ما يهمني أن أشير إليه، بإيجاز، هنا أن كل الأجيال قد مرت بإخفاقات وإحباطات أو استشرفت ذلك على الأقـل، وإذا كان " جيل " الأربعينيات قد رأى الأفق مشرقًا والكفـاح واضـحا ضد الاحتلال العسكري والاستغلال الرأسمالي، فإنه مـع جيـل الخمسينيات من الكتاب الموهوبين قد أستشعر منذ البدايـة نـذر الهزيمة والإخفاق والنكوص، وأخطار الوصاية الأبوية المفروضة من عل من السلطة الناصرية أو البعثية، وما حاق بنا مـن قهـر وقمع، ولا ننسى أن جيل " جاليري ٦٨ " كـان تجسـيدا قويـا واستشرافًا مبكرا لما يحس به جيل التسعينيات.

ليست معاناة القهر وما يقارب العدمية أو العبثية شعارا أو راية ينضوي تحتها " جيل " بعينه، ولا هي مدعاة للزهو والامتياز والخصوصية. بإزاء تلك الأيديولوجيات كلهـا تقـف الراويـة – والرواية – موقف اللامبالاة وما هو أقرب إلى السخرية بـل مـا يشارف العدمية.

في تقدير أن هذا الموقف هو الركيزة- الواهيـة – التـي تستند إليها الرواية كلها عندما تتحدث " ندى " عن أبيها فتقـول: " كان ساذجا يعتقد أن هناك " لافتات كبيرة " تصلح للتفاني فيهـا " (ص ٤١)

وهو الموقف نفسه الذي يتخذه عدد من كتاب ما يسـمى " بالمشهد اليومي " في التسعينيات، هم أصـحاب دعـوى. ادعـاء

Pretention أو Posture أن " القضايا الكبيرة " (هنا "اللافتـات الكبيرة ") لا شأن لنا بها، ولا نعرفها، نحـن لا نعـرف إلا مـا نعانيه عن كثب حميم: المشهد اليومي، الجسد، الأشياء الصغيرة.

وهو بالطبع موقف attitude فلسفي مضـمر، أي أنـه " قضية كبيرة " ينضوي تحتها هذا الموقف. لأن الموقف الوحيـد " غير الساذج " في هذا السـياق هـو موقـف الصـمت التـام أو الانتحار- الصريح أو المستتر.

أما أن يتورط الكاتب- والكاتبة في عملية الكتابة نفسـها، فهو انضواء غير ساذج تحت قضية كبيرة، وتحت " لافتة كبيرة "

ليست شخوص هذه الراوية وعلى الأخص الجدات الثلاث مجرد نماذج- حتى لو أشرف بعضها على أن يقع تحـت طائلـة النمط، فما من " أبيض وأسود " لا في الفن (على الأغلب الأعـم) ولافي الحياة، وليست الشخصيات الروائية، أو لا ينبغي أن تكون أوعية للأفكار أو قوالب اجتماعية، أو تصاوير تخطيطيـة، وقـد يصح ذلك هنا على تصوير " صفاء " إذا أخذناها مأخذ الشخصية المستقلة الحية، أما أنا فأجد أنها تصوير للوجه العكسي الكامن من " ندى " نفسها ولعلها تكون حلم " ندى " بما تتمنى أن تكون، أمـا الأم والأب والجدات فتسري في تصويرهم أو انبعاثهم دماء حيـاة روائية غنية.

ولعل " عليا " و " مها " أقرب إلـى التخطـيط السـريع والإشارات الموحية فحسب.

إذ إن الفن بصفة عامة، كما لا نمل من القول، لـيس ولا يمكن أن يكون " انعكاسا " أو " محاكاة " للواقع أو للمجتمع (وهو مستحيل على أي حال) وإنما هو بناء له قوانينه الخاصة به فيـه استلهمات من المجتمع ومن الذات، من الآخر ومن " الأنا "

من تقنيات هذا العمل تبادل الشجن مع الخفة، والسرد مع الرسائل، والطرح الأيديولوجي مع الابتذال اليومي.

لكن ذلك – بالطبع- ليس مجرد تقنية شكلية بل هو رؤية أعمق، تتناوب فيها النقائض، ولعل أبرز هذه النقـائض انتهـاك الجسد الأنثوي وتحرره من ناحية أخرى، كما تمثل ذلك " نـدى " بإزاء " صفاء " وإلى حد ما "مها " في مقابل " عليـا": " مهـا " المريضة التي تموت في مواجهة " عليـا " العقلانيـة الناضـجة صاحبة الرؤية اليقظة الصاحية.

مثال ذلك أن فصل " حكاية " بخفته ورشاقته ووضـاءته يأتي بعد فصل " منامات " بكابوسيته ووطأته الرازحة المظلمـة. وتأتي رسائل " ندى " إلى " نادر " على تطـور مراحلهـا، بعـد حكاية سردية عن الولد الصغير الذي يدقدق بطبلة.

ويأتي قسم " اثنتان بالمبنى الرابع " بكل واقعيته ويوميتـه وإغراقه في عالم الحضيض السفلي وعالم مراهقة البنـات، بعـد

القسم الأول السردي المتماسك، وقبل القسم الثالث الـذي يسـتلهم التراث وينتثر شظايا متفرقة بين النصوص الشـعرية والطـروح الأيديولوجية.

لماذا " اثنتان " بينما أضواء السرد تتركز على أربع بنات في المبنى الرابع، ندى وصفاء وعليا ومها؟

هل هو " خطأ " في هذه الرواية التي تعنى عنايـة فائقـة بالتفاصيل ولا تفلت من قبضتها شاردة ولا واردة؟ ليس في الأمر " خطأ " إذن، أتصور أنهما اثنتان بالفعل: ندى ووجه آخر لها في صفاء، بديلة لها في النص، لا في الواقع- ما شأن " الواقع " هنا؟ - وعليا ووجه آخر لها هي مها، بديلة مها، لأن عليا هي أساسـا عقلية بينما مها هي أساسا عاطفية. أما إذا أخذنا بتفسير أرضـي واقعي، وسطحي، لوجدنا أنهما اثنتان لأن صفاء سوف تطرد من المبنى لسواء سلوكها، ومها سوف تطرد من المبنى ومن الحيـاة معا.

في هذا المبنى الرابع تقضي " نـون " (نـدى) أربعـة أعوام، " من الاختباء داخل ظلها " (ص ٨٠): " بنت محترمـة تمارس قمع أحلامها بانتظام.. وديعة كما تمنوا لها " مهذبة ورقيقة " " تضم شعرها في ضفيرة، لا ترى بين المدرجات سوى سـهم طولي يشير إلى المسجد، تبكي... " (ص ٥٧) "قديسـة، تـدخل الحياة وتخرج منها صفر اليدين" (ص ٨٠).

ومع ذلك- بل بسبب من ذلك- تتواصـلات المنامـات.. " نادر " أخوها (الذكر) يلطمها والدم ينزف مـن أنفهـا (ومـن وسطها) وتنفتح كل خياطات الجروح التي واراها الزمن، ويأتيها رجال كثيرون فيهم مدرس الفرنساوي وحتى ناظرة المدرسة التي تحولت رجلا بشارب، يجذبونها من شعرها (التي كانت تحرص على إخفائه بالنهار) ويركلونها بالحجارة. وهي تركض وتصرخ، (انظر صفحة ٥٨)، فلا يلقى أحد بالا لصراخها.

بلى.. نحن القراء نسمعها، تلك صرخة الأنثوية المهدورة المغدورة وصرخة النسوية المطالبة بحقوقهـا كـامرأة، ووعيهـا الكامل في داخل النص، وبالنص نفسه: " قيلـت كـل التفاسـير الممكنة حولها من أول عقد الذنب والاضطهاد حتى الرغبـة فـي الانتحار كإيذاء للجسد لمعاقبة الأب الهـاجر المـذنب.. " (ص ٥٨) الأب الذي مات وتركها، وهي لم تحب أحدا قط سواه.

وهي الساردة (نون ندى أم ميم ميرال؟) إذ تورد هـذه التفسيرات بلهجة الملل والسأم منها واللامبالاة بها، لا تنكرها مـع ذلك، ولا تنفيها، كأنها حقيقية ولكنها لا تستحق أكثر من أن تورد وأن تقرر وأن تترك هي أيضا، في حالها.

لكن هناك- كما أشرت- نوعا من " الانتقام النصـي " إذا صح هذا التصور.

ففي مقابل " ندى " التي تقمع أحلامها وتؤذي جسدها هناك " صفاء " من " صفاء " التي ليس فيها أي صفاء؟ هي التي تمارس بالفعل كل أحلام الجسد وشهواته- حتى لو كان ذلك أيضا بنـوع من الإيذاء الجسدي المنتظم يوقعه عليها الرسام الفقيـر المتمـرد الذي يعيش في الحضيض لكنها " اختارت خبرة التمـرد " (ص ٨٨)

كأن " صفاء " كما قلت هي التعويض النصي أو الحلمي، لـ " ندى "، وهي أيضا تحكي لنا بضمير المتكلم الفرد الأنثـوي، مثل " ندى " بل أكثر إن الساردة إذ تحكي لنا كل التفاصيل البذيئة القبيحة والمبتذلة في بشاعتها، تمارس نوعا من التحرر النصـي أيضا لا نجد له مثيلا في نصوص " الكتابة النسائية " بـل كأنهـا تثبت بذلك نوعا من " الندية " مع الكتابة الرجولية، إذ لا تتـورع عن بل كأنها تتمتع بهذه الكتابة المقذعة فـي صـراحتها، عـن حضيض المجتمع، كأنها لا تقل صراحة وتحررا من الطابو هات " الأدبية " والاجتماعية عن كاتب مثل محمد شكري في " الخبـز الحافي " على سبيل المثال.

" صفاء لابد أن تكمل اللوحة " (ص ٧٠) كأنهـا تجـل لجانب كامن وعميق من جوانب " ندى " نفسها.

" صفاء " – الضئيلة السمراء " ببنطال جينز وبلا كحل و مساحيق " تقف دائما بمواجهة روحي " كما تقـول " نـدى " ولا

تسقط مثلي في المنامات " لأن كوابيسها هي متحررة واقعية، أما " عليا " فتصرخ بها: " هل الإحباط غاية لديك؟ " (ص ٦٣)

وعلى نمط البنية الروائية التي تقوم على التنـاوب بـين النقائض، نجد في هذا القسم الثاني من الرواية تفصيلات هامة عن الحركة الطلابية الثورية في الجامعة في مقابل حضيض الشهوات والفقر في الشارع، كما نجد أطروحات اليسار الشيوعي في مقابل أطروحات اليسار الإسلامي، أو الإسـلام اليسـاري، والالتـزام الخلقي والأيديولوجي في مقابل التحلل والبذاءة.

وفي مقابل " نادر " – الإسلامي الذي تصفه عليا مع أنها تحبه بأنه اكتائبي يخاف التجربة وغير قادر على التواصـل مـع المرأة، هناك الرسام اليساري المغرق فـي انطلاقـه مـن كـل المواضعات والقيود والذي يمارس علاقة شهوية صـريحة مـع "صفاء "

وفي مقابل ازدهار وغندره الأم، الملكة " ناريمان " فـي القسم الأول، سوف نجدها الآن ذاوية ترعى الياسمينة الذاوية.

وفي مقابل عبثية أن " كل الأشياء تافهـة ومحبطـة ولا إنسانية " (ص٧٢) فإن هذه اللهجة التي وصفتها باللامبالاة هي في واقع الحال تورط عميق، وحس مقلوب بأن الأشياء يجـب أن تكون إنسانية، وهي صرخة، من ثم ضد لا إنسانيتها.

هذا البناء ألتناوبي هو إذن لصيق بالرؤية الكونترا بنطية، التبادل والتجاور بين النقائض، من غير حل نهائي.

ومع أن " عليا " هي الصوت الواضح الناضج الوحيـد – بإزاء هذيانات " صفاء المتمردة "، وانكسارات " مها " السائرة في طريقها إلى الموت، وانحسارات " ندى " النكوصـية، الهاربـة- حتى الآن وربما حتى النهاية- من الحياة، إلا أن عليا ترتبط بحب محبط مع كل من " نادر " و " ندى "، وتقول لـ " ندى ": " أنـت مثل أخيك بالضبط، هروبيان.. نسختان متشابهتان، كلاكما عاجز يدفن رأسه لكي يرى ما يريد " (ص ٨١).

على عكس النعامة التي تدفن رأسها- في المثل السائر – لكي لا ترى ما لا تريد، فإن " ندى " و " الباذنجانـة الزرقـاء " كلاهما يدفن رأسه في نص حاشد وحافل، لكي ترى ما تريد، أي لكي يتركز وعيها ويستضيء.

تبقى لي كلمة عن لغة ميرال الطحاوي، فعلى الرغم مـن الأخطاء " المطبعية" الكثيرة في الكتاب، تبدو الكاتبة متملكة ناصية لغتها، على نحو قد لا يتوفر للكثرة من الكاتبات والكتاب الجـدد، هذا إلى أن النغمة الشاعرية قد ترتفع في الكتاب إلى حد كبير، بل قد تصل إلى حد السرف والإغراق في بعض الفقرات، ولعل ذلك مقصود بالفعل لكي يخدم قصدا روائيا واضحا هو تصوير أو بعث أو الإيحاء بمزاج معين عند " ندى " في فترة من فترات الصبا.

في القسم الثالث من " الباذنجانة الزرقاء " يستضيء النص باستعارة تراث الحب المضيء في أدبنا، " طوق الحمامة " لابـن حزم يطوق النص بجماله الخاص.

وفي هذا " الطوق " يبدأ السعي نحو التحرر من الأسـر، أعني أسر التقاليد المفروضة على الكائن الأنثوي لكي يصبح " بنتًا مهذبة مؤدبة " وأسر النص المقدس الذي يفهم على أنـه تغطيـة وإخفاء للجسد- وللروح بالتالي في واقع الأمر- " ندى " هنا تطلق شعرها، وتكتب شعرها، وتطلق أيضا روحها المليئـة بالخـدوش والجروح.

والعودة إذن إلى التراث الكلاسيكي في القسم الثالث، قريبة الشبه بالعودة إلى التراث الفولكلوري في القسم الأول، والعودتـان إلى طفولة الثقافة أو إلى براءتها تساوقهما عودة- في السـرد – إلى ذكريات الطفولة الأولى، كأنما الرواية تتلمس فيها نوعا مـن العزاء عن لطمات النضج وعن خيبات الحب المحبط دائما، لعـل نوستالجيا العودة إلى حكايات الطفولة المؤسية تتجاوب وتتناغم مع نوسيتالجيا العودة إلى تراث يقع فـي بكـورة المسـيرة الثقافيـة الشاملة.

ولعل في هذه العودة- على شتى تجلياتهـا- نوعـا مـن الإغراق في العاطفية، أو النهنهة السـنتمنتالية " الشـاعرية " أو الثراء للنفس " " أنا نبته صبار صحراوي يتزود بالمرارة لكـي لا

تلقمه القطعان الهالكة " (ص ١٠٠) و " أمي التي كانت تشـمت في خيباتي صارت تشاركني الوسادة التي تمتص دمعة من عيني ودمعة من عينها " (ص ١٠٠)

وما أعني بـ " رثاء النفس " هو الضعف الفني والخلقـي معا، أو هو التميع في البكاء على أوجاع، لعلها من خور الـنفس والرخاوة الروائية معا، ولا أقصد بذلك – بداهة- نفـي تصـوير الشخوص أو الحالات التي " ترثي على حالها "، بل أعني صـحو هذا التصوير الفني ويقظته حتى لا يقع الفن نفسه في فخ الضعف، ولعل ذلك قد يتأتى بقدر من الدعابة أو السخرية بالـذات، وهـو القدر الذي يفتقده النص في هذا السياق بالذات.

لا صلة بين " رثاء النفس " و " الرومانتيكية " التي يمكن - وينبغي- أن تكون " صلبة " وفيها قدرمن الحرية والقوة.

كما أنه لا صلة، من باب أولى، بين " رثاء الـنفس " و " تيار الوعي " الذي ينهض بقوة قانونه الخاص وتتدفق فيه الرؤى والأحلام والهواجس وشذرات الوعي وانفجارات قوى اللاوعي.

لعل تراتب فصول هذا القسم الثالث منطقي أو يسـلم لـه منطقة، فيما عدا باب " من أحب من نظرة واحدة " والقصة التـي وردت في " إحياء علوم الدين " للإمام الغزالي، فلعلني لم أجد لها منطقًا في البناء الروائي، أما الأبواب التالية فأجدها متسـقة مـع

النص كله، ومع نفسها، باب الوصل ثم باب الهجر، ثم باب الغدر ثم باب البين (الفراق)

" ندى " تحتفل بليلة مولدها، أي بميلادها الجديد وتحررها " من أضلاع مثلث واحد.. صـناديق جـداتك، وغرفـة أبيـك، ومتاهاتك.. مشنقة كبيرة تسميها براءة، اتضح لك في النهايـة أن قلبك سيظل منهوبا كأرض مسـتباحة " (ص ١٠٧) الخـروج إذن- بالميلاد الجديد – من أسـر مواضـعات التقاليـد الباليـة (صناديق الجدات) ومـن ضـيق الحـب المحـبط المسـتحيل بالضرورة (غرفة الأب) ومن كوابيس المنامـات والاسـتلاب والانتهاك والاستباحة.

في باب الوصل: " مستسلمة بدهشة، نصفك يشاهد (دائما يشاهد ودائما هناك الوعي الـيقظ) ونصـفك يعـيش، شـطرين متواجهين، فمك على فمه، ملتصقين بهدوء يفزعك، يؤكد ذاك أنك بنت مثل كل البنات.. " (ص ١١١)

ولكن سرعان ما يأتي الهجر، بل الغدر: قلت لـه: " لـن أفقدك، ففككت شعري وأطلت أظافري ودهنتها بالطلاء، وقلت له اقترب فقال لي: أنت عبثية ومسـتهترة " (ص ١٠٣) ويقـول: "أنت لا تعرفين المحبة " (ص ١٠٢) " وسيفتح باب العربة ويقول لك: انزلي " (ص ٩٣) وسواء كان الولد الذي تحبـه " نـدى " واحدا أو أكثر سواء كان هو أبوها الذي مات، أو الولد أو الفتـى،

أو حتى مدرس الفرنساوي، فالـدراما واحـدة، دراما الـرفض والإحباط.

فهل أن أيديولوجية التحرر النسوي التي تكتبها " نـدى " وتمثلها وتجسدها زميلتاها أولجا وسارية سـوف تعـوض هـذا الفقدان؟

سوف ينزلق القسم الثالث بكل أبوابه إلى تفكك شـاعري في شذرات قصيرة متلاحقة، يخـتلط فيـه الشـجن بالسـخرية بالإحساس بالفقدان: " أنا الآن هادئة تماما، مثلما أكون بعـد كـل نوبات حزني، أتمدد على الأرض وأجتر آثامي.. يدي التي تحـن إلى دفئك، فمي المعذب بالرغبات، وجسدي الذي أنهكه الانتظار " (ص ١٣١)

قد يرى القارئ غير مخطئ، أن بعض عناصر الروايـة مستلهمة من عناصر السيرة الذاتية للكاتبة، ولكـن ذلـك لا هـو بالمستغرب ولا بالجديد، كلنا نفعل ذلك، بل إن ما يبدو أنه أكثـر الكتاب " موضوعية " و " حيادا " و" شمولية غير ذاتية " لا يملك إلا أن يستخدم أو يستلهم عناصر أوتوبيوجرافية في عمله ومادمنا لسنا في مجال نوع " السير الذاتية " بمعناها الدقيق. فـإن المنـاط هنا هو إدخال عنصر المتخيل والمتمثل وغير الـواقعي أو غيـر الوقائعي، أي أن يفرض العمل الفني قانونه الداخلي ولا يقحم عليه قانون الالتزام الحرفي بـ " ما حدث " فعلا. هل يدري أحد حقًا ما

الذي " حدث "؟ لعل ما يحدث في الواقع هو أكثر " واقعية " من أي واقع.

بينة الرواية تتسق تماما مع رسالتها أي مع الرؤية التي تتضمنها.

ففي القسم الأول ما يقترب من مناخ " الخباء " في السرد المضطرد المتماسك عن الجدات والأب والأم والطفولة المنتهكة ولكن المنطلقة المتوفزة غير الخانعة، وفيه توهج وإحباط الحب الأول المراهق وكوابيس المنامات، مع انكسارات إلى الأمام بإشارات إلى المستقبل.

وفي القسم الثاني سرد طولي مضطرد التسلسل الزمني أيضا، مع انكسارات إلى الخلف بإشارات إلى الطفولة، والبنية هنا تعتمد تناوب أو تبادل النقائض، بذاءة حضيض الواقع النفسي والاجتماعي من ناحية، مع إشراق الأطروحات الأيديولوجية التي تستشرف سموا وتحليقًا، من ناحية أخرى، نوستالجيا الماضي من ناحية والاستغراق في تأمل دخائل الذات المقهورة المنتكسة في قبضة القيود الخارجية اجتماعية ونصية على السواء، وهكذا مما أسلفت القول فيه.

أما القسم الأخير فيتكون من جذاذات متفرقة من الذكريات والصياغات الشعرية والتناوب بين الانطلاق بالتحرر والانغلاق بالإحباط.

قد يثور السؤال هنا: هل هذا تخلخل في البناء، من التماسك إلى التفكك؟

أم لعل الإجابة هي الإيمان بأن الطفولة- الأنثوية أو الثقافية على السواء- هي ساحة التماسك وإرساء الأسس الراسخة، أما الصبا ويفاعة الشباب فهي مساحة للتفكك والتشظي والبحث من غير وصول إلى إجابات نهائية؟

أم أن بذور الانتهاك والجروح والخدوش التي كانت كامنة وصلبة ومدفونة في " عجين الجسد الذي بلا ملامح "، مثل كل البذور، قد جاءها أوان النضج فتفتحت وتفتقت وانتثرت شظاياها في ومضات متلاحقة؟ سؤال من بين أسئلة أخرى تثيرها هذه الرواية الحاشدة المستفزة للتفكير وللمتعة بالفن معا.

" ليس الآن " (*)

هالة البدري

أشير في البداية إلى قصة قصيرة لهالة البدري: هي قصة " مراودة " جو هذه القصة يناقض السعي نحو الحرية، هو أقـرب إلى الضغط الكاتم الخانق، وعلى الرغم من بداية توحي برفرفـة حركة الرقص وهفهفته، فسرعان ما يتحول النص – كالروايـة- إلى " ياي ينغلق على نفسه فتتشابك أجزاؤه " وسرعان ما يجـيء الظلام. نحن هنا في عالم داخلي جواني مغلق على نفسه، وحسي حتى ليكاد أن يكون شريحة رفيعة مقتطعة من لحم، شبه نيئة.

والقصة تدور حول علاقة شبقية – لعلها مثليـة- متقلبـة الأدوار تنتهي بالقتل، فمن الذي قتل ومن الذي قتل؟ أيكون " القتيل " جزءا من ذات القاتل- القاتلة؟ - أم هو كائن حيواني قابع فـي داخل هذه الذات، ولولا كلمتين بالتحديد تشيران إلى هوية ذكريـة للرواية (أو الراوي)، كلمتين لا غير، لأمكن أن تكون الروايـة أنثوية- كما يمكن أن تكون طول الوقت ذكورية. لو صح الـنص

(*) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

في: " كي أكون قاتلة " (بالتاء) وفي " ذاهب " إليـه لا محالـه، باستخدام الفعل: " أقتل ".. " أذهب " لصح النص علـى أي مـن التأويلين ولأكتمل غناه، فهذا نص ثري، حاشد بشعرية حسية، أي بحس عضوي جارف – أنثوي.فلماذا التستر خلف قناع ذكـوري (كما يحدث كثيرا للكاتبات عندنا)؟

لكن ألا يجوز أن يكون هذا الانزلاق- مرتين فقط- إلـى ضمير المذكر عند الرواية، من قبيل اللبس الفرويدي الشهري؟ أي أن هنا ممارسة لذكورة الرواية، حتى وإن كانت الرواية أنثويـة، في مقابل ذكورة الضحية التي لا شك فيها، ومن هنا جاء سـؤال عن ماهية هذه العلاقة؟ عند هالة البدري مقدرة لغوية ملحوظـة، على خلاف كثير من الكاتبات، وبديهي مرة أخرى وأخـرى بـلا نهاية أن المقدرة اللغوية لا انفصام لها عن الخبرة الفنية ذاتها، وها هي منصهرة تماما في جسد هذه الخبرة الحسية التي تمتاز بعنف يساوق عرامة اللغة، وبالمناسبة فإن في هـذه العرامـة اللغويـة الحسية طاقة قوية تنتسب عادة، في أعرافنا، إلى الذكورة لا إلـى الأنوثة، وإن كانت اللمسة الأنثوية لا تخفى بل هي تفرض نفسها- وتظل هذه اللمسة أنثوية سواء كان الكاتب رجلا أو امرأة: " لـم تكن لي رغبة في لعق سائلة اللزج الـذي يـتجاط أمـامي الآن. ابلتعت كما هائلا من الهواء " أظن أن العبارة خانها التوفيق في "

كما هائلا " إذ خرجنا من المعطيات العضوية الشبقية إلى معطـى معملي محسوب ومجرد.

للكاتبة حفاوة بمركب " اللغة الخبرة " لا شك فـي غنـاه واحتشاده وسلاسة كثافته، إن صح الجمع بين هذه الأضداد- وهو صحيح- لأن التضاد التساوق هو أيضا من سمات الفن الصحيح.

وقد نضجت موهبتها، بلا شك، في أعمالها التـي تبعـث روايتها الأولى " السباحة في قمقم " ومجموعتيها " رقصة الشمس والغيم " و " أجنحة الحصان "، وخاصة في روايتيها المتميزتين " منتهى " و " ليس الآن "، وبعد ذلك روايتها المرموقة " امرأة ما ".

***

تبدو رواية " ليس الآن " لهالة البدري – على مستوى أول – من روايات الأرض، والريف، وبيوتات الفلاحين الموسرين من الطبقة الوسطى في شرائحها المتميزة، أكثر من مستورين وأقـل من إقطاعيين.

وفي هذا المستوى، ومنذ الصفحات الأولى تعج الروايـة بالشخوص على شتى التكوينات الخلقية والطبائع والمصائر.

تبدو في واسطة العقد من هذا الحشد الحاشد من الشخوص بؤرة أو سرة هذا الجسد ألموار بالأحداث والتقلبات الأم وديدة التي توشك أن تكون نموذجية رئيسية Archtypal وزوجها ألبطريركي عمدة المنتهى (السابق) طه المصيلحي. وأولادهما عبد الحميـد

الذي استشهد في حرب ١٩٦٧ وأرملته ليلى وابنه علاء، ومحمود وزوجته صافي وابنه سمير وحبيبته نهى – هـي الحبيبـة ذات البعد الأسطوري- ثم عبد ا وإسماعيل وزوجته سوسن وعاطف ولبنى خطيبته ثم زوجته، أما البنات فهن قمـر وزوجهـا فريـد شوكت، كوثر وزوجها محمد سليم، نـازلي وزوجهـا الـدكتور مرسي، وبنورة وزوجها نبيل إبراهيم حسن

وهناك من ثم إخوة طه المصيلحي: عبـد الحكـيم الـذي استشهد في معركة مع الإنجليز وزوجته ماري الفرنسية وطفلتهما عديلة، ثم أخوه حيدر زوج إقبال ثم كريمان، ثم رشدي، وأخيـرا أخته نعيمة أم حلمي الذي تزوج نهى على غير حب منها وإن كان متيما على طريقته- بها.

لكل من هؤلاء مصير ومسار، وما من جدوى حقيقة هنـا أن نلخص هذه المصائر والمسـارات، لأنهـا جميعـا مشـتبكة ومتواشجة ومتشتتة في الوقت نفسه، وهي كلها تدور وسط حلقـة واسعة من الفلاحين والتابعين، متولي الكلاف الذي انفتحت له في الآخر طاقة القدر، وبيومي الذي يقوم بـدور المسـحراتي فـي رمضان، وأمينة عبد العال القناوي وكأنها ذات أخرى لوديـدة أو وجه آخر للأم النموذجية الرئيسية ويأتي بعد ذلك حسد حاشد مـن الأسماء أو الأشباح أو الطيوف- أكثر مـنهم شخوصـا- يـأتون ويذهبون ويقولون كلمة ثم يصمتون- أو يتوارون لكنهم في واقع

الرواية لا يختفون، فهم الذين يكونون الهامش الدائري الخارجي أو المحيط الهامشي الذي يدور حول " الدوار " البرج الشامخ الذي تتركز حوله أضواء السرد الروائي، وإن سقط شعاع جانبي من هذه الأضواء على شخصيات " سفلية " (إن صح هذا التقييم) مثل أمينة أو متولي أو أبو صالح.

يصح هذا كله وتفريعاته على مستوى أول.

ومع ذلك فللرواية- على الأقل – مستويان رئيسيان بعد ذلك.

أحدهما مستوى الشطح الفانتازي أو الامتثال للعقائد والطقوس الفولكلورية والثاني- وهو في تقديري الهيكل الأساسي الأعمق والأرسخ والأهم من حيث الدلالة والقيمة معا- هو المستوى السياسي والاجتماعي أو الهم الوطني بشكل عام وغني عن التوضيح أن هذه المستويات الثلاثة متشابكة بل مترابطة ومنصهرة أحدها مع الآخر وفي الآخر، وأن ليس ثم فصل معملي أو تشريحي بينها، إلا في سياق التحليل النصي، أما في سياق النص نفسه فهي مترابطة عضويا في الغالب الأعم.

هذه رواية التدهور السياسي أو الوطني، وليس التدهور الذي لحق بالدوار إلا علامة من علامات بنية الشفرة الكلية للسقوط والتهاوي.

" الشكمة التي تآكلت ستائرها الحريـر وخففـت ألـوان الرسوم فوق جدرانها " (ص ٤٠)

" اختفت شجرة الجهنمية المتسـللة مـن الحـوش عبـر الطوابق كلها، واختفت معها أصص الزهور " (ص ٣٩) أنـت الجدران من أمراض الرطوبة " (ص ٩)

" لاحظت (وديدة) تكسر عدد من القال الخشبية في سور الشرفة العلوية " (ص ٣٨)

رحل شباب الجدار مع شباب أمينة، " خرجت منه أعـواد القش، وبانت عراقيبه، وآثار الريح والحرارة، وتسـاقط المطـر، وجفاف البرودة " (ص ٣٣)

بل نجد التدهور يصل إلى مداه بعد وفاة طه المصـيلحي، وتطور الأحداث، وتقدم السنوات، في صورة نعيمة- أخت طـه- التي " تبدو كتمثال يهتز، منحوت من تاريخ طويل لطبقة لم يبـق منها سوى أطلال، تنتظر هبة ريح" (ص ٣٢٠) ويقول محمـود المصيلحي " أصم أذني عن أصوات الانهيـار والتفكـك " (ص ٨٤) " بهتت ألوان الستائر وزحف القدم " (ص ٩)

على المستوى الأول والأبسط تتميز " ليس الآن " بتتبـع دقيق لتفاصيل الحياة في الريف- على الأصح في بيت ميسور من بيوت العمودية والرئاسة في الريف- في الفترة الممتدة على مدى نصف قرن تقريبا من الأربعينيات، أو الخمسينيات على الأرجح،

إلى الثمانينيات أو التسعينيات على الأرجح. وتتميز أيضا بأن هالة البدري قد أصاخت السمع جيدا إلى لغية ريف شمال شرق الدلتا، والتقطت مصطلحاته ومفرداته سواء كانت مفردات لغوية بحتـة من نوع أن بشرة كوثر مثـل " شـق اللفـت " (ص ١٧٩) أو تسميات الأدوات والأماكن من نوع " الشـباط " و " الشـكمة " و" الطشتية " و " المحاشر "، أما الأنتود والزلعة والحوايـة والكلـة، فلعلها من لغة الفلاحين البحاروة الشائعة، ومن الواضح أن هالـة البدري قد أجادت عمل قاموس هذه المفردات، ولكن الأهـم مـن ذلك مفردات الحياة اليومية- وليس اللغة أو الألفاظ فقط – أعنـي طرائق السلوك والعمل وردود الفعل ومعايشة النـاس والحيـوان والأرض وأجواء كياك وطوبة وأمشير، هذه كلها مبتعثـة بدقـة العين اللاقطة الذكية من غير إقحام بل في سلاسـة تكـاد تكـون عفوية، وعلى الرغم من أن هذه الرواية – كما سنوضـح- هـي رواية تدهور الوطن على نحو عام، فإن هذا الريف الـذي يمثـل أمامنا ببراعة وحذق ناعم ليس هو الريـف الأيـديولوجي الـذي عرفناه في رائعة عبد الرحمن الشرقاوي " الأرض " ذلك ريـف النماذج الطبقية المقطوعة على مقاس تصورات مسبقة ومجردة- مع كل دقة التصوير- وليس هو ريف يوسف إدريـس المفصـل أيضا للوفاء بقيم أخلاقية، ومن باب أولى ليس ريف عبد الحكـيم قاسم المغرق في مناخ شعري كثيف القوام، ولكنه هنا ريف أقرب

إلى محاكاة أمينة للواقع المعيش (مضفورا، بالطبع، بذلك البعـد الفانتازي لهذا الواقع نفسه) أعني أنه ليس فقط ريـف مـزارع الدواجن، وأعمدة كهرباء السد العالي، وأسـطوانات البوتاجـاز، والنازحين إلى العراق أو السعودية، وسـيارات النقـل، وتـزاحم الناس ممثلا هنا بتزاحم أسماء الكومبارس الريفي المعتـاد الـذين يظهرون ويتوارون دون أن يكون لهم أثر واضح فـي التطـور السردي، وقد أحصيت منهم نحو ٢٥ أسما لـيس لهـم قـوام أو حضور أو تجسيم روائي، فهل يريد النص الروائي هنا أن يقـول إنه لم يعد لهم أثر في الحراك الاجتماعي، في تطور مسيرة البلـد أيضا، وإن مقاليد الأمور قد آلت إلى أمثـال إسـماعيل صـاحب مشروع مزرعة الفراخ ومحمد سليم الراجع من السعودية بأموال لا حصر لها يشتري الأرض بأي سعر ليقيم عليهـا، فيمـا وراء النص الروائي نفسه، مشاريع لا تمت بصلة، قطعا، إلـى الأرض أو إلى الريف كما عهدته مصر منذ آلاف من السنين؟

هذا الريف عريق التراث هو الذي يتبدى فـي المسـتوى الثاني للرواية، مستوى البعد الفانتازي الصرف أو المنسوج مـن معتقدات فولكلورية قديمة وراسخة الجذور فـي العقليـة أو فـي الروح الشعبية.

تبدأ الرواية بمشهد كابوسي- له دلالته المفصحة – يشـي بالغرق واكتساح فيضان لا غلاب له، " تمرغ شـرايين الخشـب

تحت وطأة المياه التي تعوي فـي الحـوش " (ص ٥) العمـود سينكسر، وباب جديد لم يعرف وجوده من قبل سينفتح.

بهذه النغمة الافتتاحية سنعرف أهـم سـمتين فـي هـذه الرواية:

السمة الأولى: بعد فانتازي كابوسي.

السمة الثانية: انكسار العمود وتخلخل الأبنيـة الراسـخة والاكتساح القادم من أبواب انفتاح لم تكن معهودة من قبل.

وعلى هذا المستوى نفسه من الفانتازيا الكابوسـية التـي تقتحم النص ثم تغادره لينساب مرة أخرى ناعما سلسالا، تفجؤنـا حكاية أمينة الوفية التي لها من اسمها أكبر نصيب فقد ظلت أمينة لعائلة المصيلحي كأنها وجه مقلوب لوديدة الأم المركزية، وهـي فجأة ترى في الحائط بعث الحياة في أطفالها إذ أسـقطتهم أجنـة صغارا حجم الكف ودفنتهم في الحائط الذي حمـل قطعـة لحـم بشرية جديدة كل شهور ثلاثة أو أربعة، تبكي الأجنـة وتتحـرك وتدور وتنفصل عنها وتتصل بها وببعضـهم بعضـا " وتحولـت الحوائط إلى عيون.. ترتعش وتبرق بالحياة ".. بعد أن كانت قـد دفنتها في الحائط "حتي لا تتخطاهم والدة أمطاهر وتنكبس وتيبس فيها الحياة والإخصاب، أو ينقطع لبن الإرضاع عن وليد جديـد.. لكن الوجوه تبتسم حولها في كل مكان ويحتضنها الجميع بدفء لم تشعر به أبدا طوال حياتها " (ص ٣٤ – ٣٦)

في هذا السياق سوف تسطع ثلاث جمرات مشتعلة في قاع النهر، على بعد خطوات من " البورصة " أمام الدوار، المـاء لا يجرفها ولا يطفئها، وعندما ينزل طارق مندور إلى القاع لا يجد شيئًا، وتقول عجوز من القرية إن ذلك نذير من النهر برحيل ثلاثة من كبار القرية، وتقول أخرى إن الخراب آت لا ريب فيه. ذلـك كله لم يجد صدى وإن كان النذير يظل قائما والخراب يظل مخيما إن لم يكن قد حل بالفعل.

وعندما مات طه المصيلحي الكبير طلبت وديدة زوجه أن ينحر أكبر ثور في الزريبة ليكون رفيقه في ليلة وحدتـه الأولـى (ص ٢٦) كأنه الـ " كا " القرين الفرعوني العريـق. وأقسـم الفلاحون أنه يمتلك جرارا من الذهب الخالص مدفونة في سرداب تحت الدوار.

ثم إن عبد الحكيم الذي استشهد ليحمي قريته مـن انتقـام عسكر الإنجليز كان قد طار جثمانه ليستقر وسط الغيطان، وترجل من نعشه، ووقف على قدميه، ثم دخل القبـر، ماشـيا، لتسـتوي الأرض- بعد ذلك- وحدها، وتعود سيرتها الأولى، ويعود الثـائر في كل أزمة ليحل المشاكل، ويبرئ الأمراض، ويعين المحتاج أو ينقذ مصابا من كارثة (ص ١١٧) فهو إذن ولـي مـن أوليـاء الصالحين، أو إله فرعوني إقليمي مازال يؤتي معجزاته مبعوثًـا من بين الأموات.

ثم تأتي حكاية جنية البحر التقليدية، ظهورها، وغوايتها لسعفان، مصوغة هنا بحس شبقي عال ومحتدم، وفي غمار الافتتان الشهوي الجارف وفي طرف ربلة الساق الباضة اصطدمت نظرة سعفان- كما لابد أن يحدث مادام مقدرا له النجاة- بقدم عنزة، ولكنه رشق أنتود المحراث بمهارة في موضع العفة منها، تركه مغروسا هناك وطار هاربا بجلده، في اللحظة التي ضغط فيها شخص ما في مكان ما فوق زر النور، فصرخ الفلاحون في نفس واحد: " يا صلاة النبي " وأضاءت القرية كلها بالكهرباء، وبذلك قضت على خرافة الجنية المغوية الشبقية وعلى وجودها.

الشبقية العالية في هذه الفقرة مصوغة بمزج من الذكورية والأنثوية معا. ومع أن لنص الرواية كله لا يشي بما يسمى " الكتابة النسائية " على عنايته الملحوظة بتفصيلات قد تغيب عن حس كاتب رجل غير قادر بقوة الموهبة والخيال على التماهي مع كل الموجودات، فإن اختيار جنية هي موضوع ومبعث الشبقية معا قد يثير السؤال، ولعل له ما يبرره- لماذا مع جنية وليس مع امرأة ككل النساء؟ هل كون المشهد الإيروطيقي مع جنية يريح حسا أخلاقيا كامنًا، أو ينصاع لعرف اجتماعي ما، وإن كانت الإيروطيقية عند الريف معروفة وموصوفة وشائعة، هل هنا تورع برجوازي خفي؟

تتأكد مشروعية هذا السؤال عنـدما نعـرف أن الكتابـة الشبقية في هذا النص لا تأتي مرة أخرى إلا مع امرأة لهـا بعـد حلمي، مجهلة، مراوغة، وتكاد تكون أسـطورية، عـاش معهـا محمود ليلة نشوة شبقية عارمة، وظل حائرا لا يعرفها ولا يعرفنا النص بها، وإن كنت أستشف فيها، من بعيد، طيفا مـن " نهـى " النموذج الرئيسي- الأنيما عند يونج – للمرأة الأبدية وللحبيبـة والرفيقة المتجاوزة حدود الأعراف البشرية (ص ٢٥٧)

يطل علينا الوجود الفانتازي- بسرعة – في ذلك الكـائن المائي الذي لم ير الفلاحون – والمهجرون من مدن القنال- مثلـه من قبل والذي سمعوا صوته الغامض، ثم جروه بشباك الصيادين إلى الشاطئ، تحسسوا جلده الأسود الذي يبرق بالقصـب، وظـل ابتسامة يزحف على الوجه الغريب الوافد أقسم البعض أنه تبادلها معهم (ص ١٩٦)

كائن غريب جاءهم – جاءنا- عبر المياه، مهددا بابتسامة، ألا يومئ إلى الكائنات الخطرة التي تتهددنا من وراء المياه، مـن وراء البحار؟ ومع ذلك فقد أكله الفلاحـون والمهجـرون بالهنـا والشفا، فهناك دائما في هذا النص نبرة استدراك بتفاؤل حي خبئ.

وما كان من الممكن فيما أتصور أن تقاوم الكاتبة إغـراء الحمار الجني الشيطاني مضرب الأمثال ومعقد حكايات طفولتنـا، فها هو ذا أبو صالح يستسلم أيضا للإغـواء ويقـتحم الشـيطان

الخرافي عالم النص وعالم " المنتهى " على نحو لا أستطيع معـه أن أقاوم السؤال هل ثم من ضرورة بنائية أو دلاليـة حقـا لهـذه الحكاية الشائقة الشائعة والناتئة معا (ص ٢٣٤)؟

وثم مشهد شبقي ذاتي سريع وفلاحي أنثوي بامتياز عـن البنت التي تمارس شبقًا إذ " ارتكزت بردفيها نهاية السلسلة الفقرية للجاموسة ومكنتها منها، واستسلمت للنبض المنتظم " (ص ٢٦١) حتى نهرها صوت رجل عنيف.

همي.. ضربة في ...

أثار المشهد محمود كأنما كان " في حاجة إلـى شـرارة تضيء حاجات الجسد.. حتى اكتمل " ص ٢٦٢

وإذ نأتي إلى محمود فإننا نصل إلى بؤرة النص على كلا المستويين الفانتازي والسياسي، التخييلي والواقعي، إن كـان ثـم تفرقة حقًا بينهما.

ولا شك عندي في أن محمود هو البطـل أو الشخصـية الأولى في هذا النص ليس فقط من حيث الكم النصي الذي يشغله، وهو الكم الأكبر – بل أساسا من حيث الدلالة والأهمية.

على المستوى الفانتازي ولد محمود طه المصيلحي فـي الطريق- لا في البيت ولا في المستشفى- فكأنه منذ الولادة وحتى النهاية بلا استقرار ولا مأوى، وكأن مرجعيتـه هـي الرحلـة أو الأرض الحرام بين مرحلة وأخرى، بين عهد وآخر.

ثم هو بعد ذلك ووفقا لهاتف هو أقرب إلى النبوءة منه إلى التحذير، لا يستكن إلى ثدي واحد يرضعه لبن الحيـاة إلا يومـا واحدا، بل عن مرضعاته- وهن كل نساء " المنتهى " – يـوقظهن هاتف يحثهن على الذهاب إلى الطفل- والطفل يعرفهم ويهش لهن ويجلب الرزق لبيوتهن، أم هاشم تعود إلى دارها بعـد إرضـاعه فتجد فاكهة لا تعرف مصدرها، الملائكة التي تحيط بالرضيع تملأ الدور بالخير، تيريز تجد أن مشنة العيش في يـوم رضـاعته لا تنتهي، ولا تنفد كلما أكلوا منها وشبعوا تتجـدد، كأنهـا معجـزة الأرغفة الخمسة والسمكات الثلاث التـي أكلـت منهـا الجمـوع الحاشدة وبقي منها الكثير، أما رواء فقد امتلأ جسـدها الناشـف المقدد واكتسب طلاوة ورخاوة امرأة منذ دخل محمود- يـا حبـة عيني- الدار، ولم ينقطع اللبن عن ثديي فتحية، بعد أن كان ينفـد في شهرها الثالث من قبل.

وبذلك أصبح محمود هو ابن كل أم في القرية، بـل فـي البلد كلها (ص ٧٦ – ٧٩) الابن الإلهي للأم الإلهية. حـوريس ابن إيزيس.

لكنه ابن سرعان ما انكسر، هو ما يتضح على المسـتوى السياسي أو الوطني، أي المستوى " الواقعي "، مهما كانـت هـذه الواقعية محدودة ومحددة.

أما إذا ظللنا في سياق الفانتازيا ذات الإيماءات إلى هـذا الواقع فنحن نجد تلك العصافير الخضراء التي تزور " المنتهـى " كلما استشهد الأبناء وقبل أن يغيبوا في جب " الموت إلى الأبـد " (ص ١٣٣)

هنا تتجلى التقنية التي تؤثرها الراوية – على أمـلأ مـا تكون- تقنية ضفر الأسلوب الشاعري والفانتازيا بتشفير أو ترميز الواقع السياسي الاجتماعي- أو إن شئت الوطني وربما القـومي العربي العريض.

هذه العصافير الخضراء حامت أو حلقت حـول أهـل " المنتهى ": " حين تأكدوا أنهم هم الشهداء طالبوهم بالاقتراب أكثر وأكثر.. تحولت سماء "المنتهى " إلى سـجن كبيـر.. دارت فيـه العصافير، أجنحتها مغلولة بقيد. " قال الفلاحون: ما بكـم؟ مـن قيدكم؟ قالوا: حملتنا أحلامنا في الصباح، وقتلتنا في المساء.. قال مندور: نحن سجناء الكلمة سجناء الحلم الوحشي، الذي... يبنـي عالما حرا.. لأننا جذور الثورة، بذور الثـورة، وقـود الثـورة.. وتسللت إلى " المنتهى " أخبار " السجون التي ظهرت في الواحات الغربية، بعد مسيرة ألف كيلو متر " (ص ١٣٤ وما بعدها)

وبينما حفظ الفلاحون كلمـات الـزعيم (جمـال عبـد الناصر) ذابوا معا في نشوة قالوا إنها الكرامة.. وهم يستعرضون الأرض التي امتلكوها والمصانع والمدارس والمستشفيات قالوا: لم

نعد نفهم ماذا تريدون أكثر مما نحن فيه؟ قالت العصافير وهي تختفي: قتلتمونا مرتين.. " (ص ١٣٧) ومع ذلك لم تكف العصافير عن زيارة " المنتهى " حتى ذلك الحين.. بعد قليل ترنحت العصافير، وهي تحاول أن تخفي مناقيرها بريشها الناعم، واكتشف الفلاحون كم أن أجنحتها قوية تشبه السواعد التي تحمل الفؤوس تحت لهيب الشمس الحارقة في أبيب وتوت، رائحة عفن. العصافير تزعق " الفساد يعشش بينكم.. الزرع لا يترعرع في أرض لا يقلبها صاحبها ويفتح قلبها للشمس (بساعديه هو، بإرادته هو، بقوته هو، وليس بفرمانات وصاية علوية) زعقت العصافير طهروا البلاد... طهروا البلاد " (ص ١٩٠).

لكن مسيرة الأحداث سوف تودي بالعصافير في حقبة كسوف الشمس، وزيارة " كائن من غبار أصفر ناعم " (هو لاشك كائن البداوة والنفط) وملل ووحشة المستنقعات. " بكت العصافير التي أسود لونها، وجف جسمها، وشاخت من هول ما رأت.. وقالت: نسيتمونا وقبلتم ما لا يقبله كائن. في الجو رائحة غدر... " (ص ٣٠١ – ٣٠٢)

ما الذي قتل العصافير الخضراء، والذي أنسى الأهل صور الشهداء بل وذكراهم؟

نجيب الرواية ببساطة ومباشرة ووضوح: " عنجهية قوافل عابرة للصحراء والمحيطات" (ص ٣٠٣)

لعل حكاية طاقة القدر التي انفتحت لمتولي الكلاف تكرر إلى حد كبير اقتحام حكاية الحمار الجنـي، فـي أنهـا مـأثورة ومكرورة إلى ما يوشك الابتذال، ولكنها هنا مصوغة على نحـو فيه جدة وربما رحابة، إذ لم يجد الكـلاف مـا يطلبـه إلا مـلء المخازن من " أحبال وأوتاد " كان ينهك نفسه في صناعتها وجدلها وضفرها، واستجيبت له طلبته، وجاءت الأحبال والأوتاد بصـنعة ربانية لا تضارع.

أما البعد الأسطوري في " نهى " حبيبة محمود المصيلحي الخارقة لكل الأعراف فلعله يتبدى أوضح ما يتبدى في الفقـرات الأخيرة من الكتابة، حيث تمتزج الشاعرية (التي لعلها قد أسرفت على نفسها وعلينا سرفًا شديدا) مع النجوى الرومانسية والشـطح الذي يوشك أن يكون صوفيا، إذ تبتعث " نهى "، بشكل مـا، مـن على حافة الموت، لكي تحيا مع حبيبها القديم من جديد، في منـاخ متدفق من التوحيد.

أما المستوى الثالث للرواية وهو مـا أسـميته المسـتوى السياسي أو لعله مستوى الهم الوطني، فلعل ملامحه قد اسـتبانت في تصوري للمستوى الريفي البحت ثم للمستوى الفانتازي.

ولعلني أوجز دلالة هذا المستوى في عنوان الرواية نفسه: " ليس الآن " ليس الآن وقت التحرر واستعادة الكرامة المهدورة، ليس الآن أوان الصلابة والعزة الوطنية، بعد أن غاب الزعيم، " يا

خوفنا أن ننفرط " (ص ٢٠٢) فهل انفرط العقد الوطني إلى غير التئام؟ تجيب الرواية في أحد فصولها وفي سياق آخر " ليس الآن في هذا الوقت " (ص ٢٢٤)

لقد اعتبرت هذه الرواية رواية التدهور والتفكك والانحلال والنسيان.

مع ذلك فهي رواية استعادة حروبنا الوطنية. الرواية هنـا حفية بتفاصيل المعارك والخطط العسكرية، بنفس قـدر حفاوتهـا بالتفاصيل الريفية.

ليس من قبيل الصدفة أن محمود المصيلحي الضابط الذي أحيل على التقاعد برتبة لواء وهو فـي الأربعـين مـن عمـره، وشارك في الإعداد للحروب الوطنية وفي خوض غمارها، وعلـم ودرب وكون كوادر الضباط، ووضع الخطط العسكرية البارعـة المفاجئة، والتزم طول الوقت بحس متقد مـن الوطنيـة ومعـاداة العدوان الإسرائيلي ورفض بحزم أن يؤدي التحية للإسرائيليين أيا كانت العواقب، هذا النموذج- المؤشر- يصاب في حادث سـيارة عفوي وعارض وعبثي، ويفقد الذاكرة، ويجد في مذكراته القديمة:

" أحيانًا أدرك أننا وضعناها (صورة سعد زغلول) فوق الجدران لننساها.. كأن زمانها أبعد ما يكون عن الحقيقـة " (ص ١٢٠)

وكأن الرواية تريد أن تقول إن البلد كلها قد فقدت الذاكرة، إن زمان الثورة الوطنية على مراحلها المتتالية هو أبعد ما يكـون عن الواقع الراهن.

وهو يناجي نفسه متأملاً تلك الحادثة العبثية التي أفقدته- أفقدتنا – الذاكرة: " كأنني توزعت بين أماكن وأزمنـة، قطعتنـي (تلك الحادثة) في لحظة واحدة ونثرتني على طول البلاد. مـن الذي قطعوا جسده وفرقوه في الأرض؟ وما الذي يربطني بـه؟ " (ص ٨٣) وهي إشارة خصيبة وحبلـى بالدلالـة، فـإذا كـان أوزيريس قد قطع جسده ونثر في الأرض، فإنه في النهاية سـوف يقوم، إلها حيا مبعوثًا من الأموات.

متى تأتي إيزيس؟

ستأتي قطعا، وتلم أشلاء الوطن الممزقة.. متى؟

صحيح أن ثم حركة للترميم- في البيت الصـغير وفـي الوطن على السواء- تهدف إلى أن تحف البناء الأساسي تخلصـه من الأمراض، والفطريات (ص ٢١٢) وصحيح أنه قد وضـع عمود من الحديد وسط الحوش، ولكن أزيل كل ما يمت للماضـي (ص ٢٢٠)

إن " عنجهية قوافل عابرة للصحاري، والمحيطات، جاءت إلى السوق ببضائع لامعة، تبرق بألوان فسفورية، وألعاب نارية.. " (ص ٣٠٣) أما صور الشهداء فقد استلبها مـنهم، بالخديعـة،

غريب بثياب فاخرة وسيارة فارهة وغليـون ينفـث لهبـا أزرق" (ص ٣٠٣) هل يذكرنا هذا الغريب بصاحب الغليون الذي فـتح باب الوطن على مصراعيه للقوافـل القادمـة مـن الصـحاري والمحيطات؟

نسيت صور الشهداء سواء كانت غائبة أم كانت في أطر مذهبة تعمي الأبصار.

" لم يعد شرر اللهب في العيون من شرر الدفاع عن الحق وحده، أو رغبة الثائر في الموت النبيل فداء للوطن، لكنه خلـيط من الدفاع عن المصالح، واستعراض القوة، وتثبيت نوع جديد من التعامل، ونكاية في قوة القانون التي تكيل بعـدة مكاييـل " (ص ٣٤١)

هذه " أعراض الكسب السريع الذي غزا المنطقة كلها مع النفط، امتلأت نفوس الفلاحين بغل وحقد ما عرفوه مدى الحيـاة. فهل كانوا في حاجة إلى الحقـد ليصـلوا إلـى الرحمـة؟ إلـى الحب....؟ (ص ٣٤٢)

" رأس المال بلا وطن " تلك كانت صيحة إسماعيل التـي رد عليها أخوه عبد ا غاضبا: " على رقبتي ". (ص ٣٢٣)

على أن انتزاع هذه الجمل من سياقها الروائي قد يوحي- بداهة- بأن في النص نوعا من المباشرة أو الفجاجة، وهو غيـر صحيح، لأن تشابك الأحداث والشخوص والحوارات منسوجة كلها

ببراعة، وذكاء ينفي أو يخفف، إلى حد ما، وقع المباشرة ويغـرق التقريرات والتأكيدات في مياه السرد الروائي المترقرقة حول هذه التأكيدات.

تبقى لي إشارة موجز: إلى بعض السمات التقنية والحرفية في الرواية.

منها أن الفصول غالبا تبدأ بفقرة شاعرية تغلب فيها صنعة الكلام وتجنح إلى نوع من التهدل اللفظي، وإن نجا بعـض هـذه الفقرات الافتتاحية- أو التي تجيء في وسط الـنص- مـن هـذه الشباك المغوية.

ومنها أن يتبادل ضمائر السرد من ضمير الغائـب إلـى ضمير المتكلم، وإتيان الحوار دون التمهيد التقليدي لـه كالمعتـاد بتحديد: قال أو أسر لنفسه أو نحو ذلك، يأتي بنوع من السلاسـة والطزاجة في السرد منعشة ومنبهة.

على أن ثم أخطاء لغوية وأسلوبية كنت أتمنى ألا تشـوب صفحة النص الرائقة وما من حاجة إلى أن نذكر بأن البئر مؤنثـة وليست مذكرة، وأن ضمائر الإشارة إلى الجمـاد وغيـر العاقـل ليست " هم " بل " هي " وأن الباء في فعل يسـتبدل تقـع علـى المتروك (ص ٦٧) وأن فعل يغدق ليس متعديا بـل هـو لازم بحرف الجر " على " (ص ١١٤) وأن فعل " أوعز " لـيس هـو فعل " عزا إلى " فالفرق كبير (ص ١١٥)

لكن اللغة- على الجملة- قوية وسليمة وكفء، وهي تلمع أحيانًا بشاعرية عذبة، وإن كانت تسرف في عذوبتها أحيانًا كثيرة.

هل هذه رواية التدهور الذي لا أمل في الارتفاع منه؟ هل السقوط نهائي ومحتوم ومضروب؟

ليست الإجابة من عندي بل من النص:

" لست الرجل (أو الوطن) الذي يهزمه صراع يعـرف أبعاده، لن أكون رمادا للقلب احترق.. فالصراع القادم أكبر كثيرا من أن تخسر بلاد أي ساعد يمتلك الوعي بها. وخيوط الشـرنقة داخل كل منا لا تتحلل، ولا تضيع، ولا يمكن إلغاؤها، لكن يمكـن أن نتعامل معها بقدر ما نفهم أنفسنا، بقـدر مـا نحـاول " (ص ٣٣٤).

بنغمة التفاؤل الحذر وانعقاد العزم على دحـر الهزيمـة يمكن أن تنتهي هذه القراءة لرواية ممتعة وقادرة على اجتياب مـا تصدت له، وفي نهاية التحليل إذا كان وقت تجاوز التحلل والتفكك والتبعية " ليس الآن " فإن الأمل معقود على أنه آت لا ريب فيه.